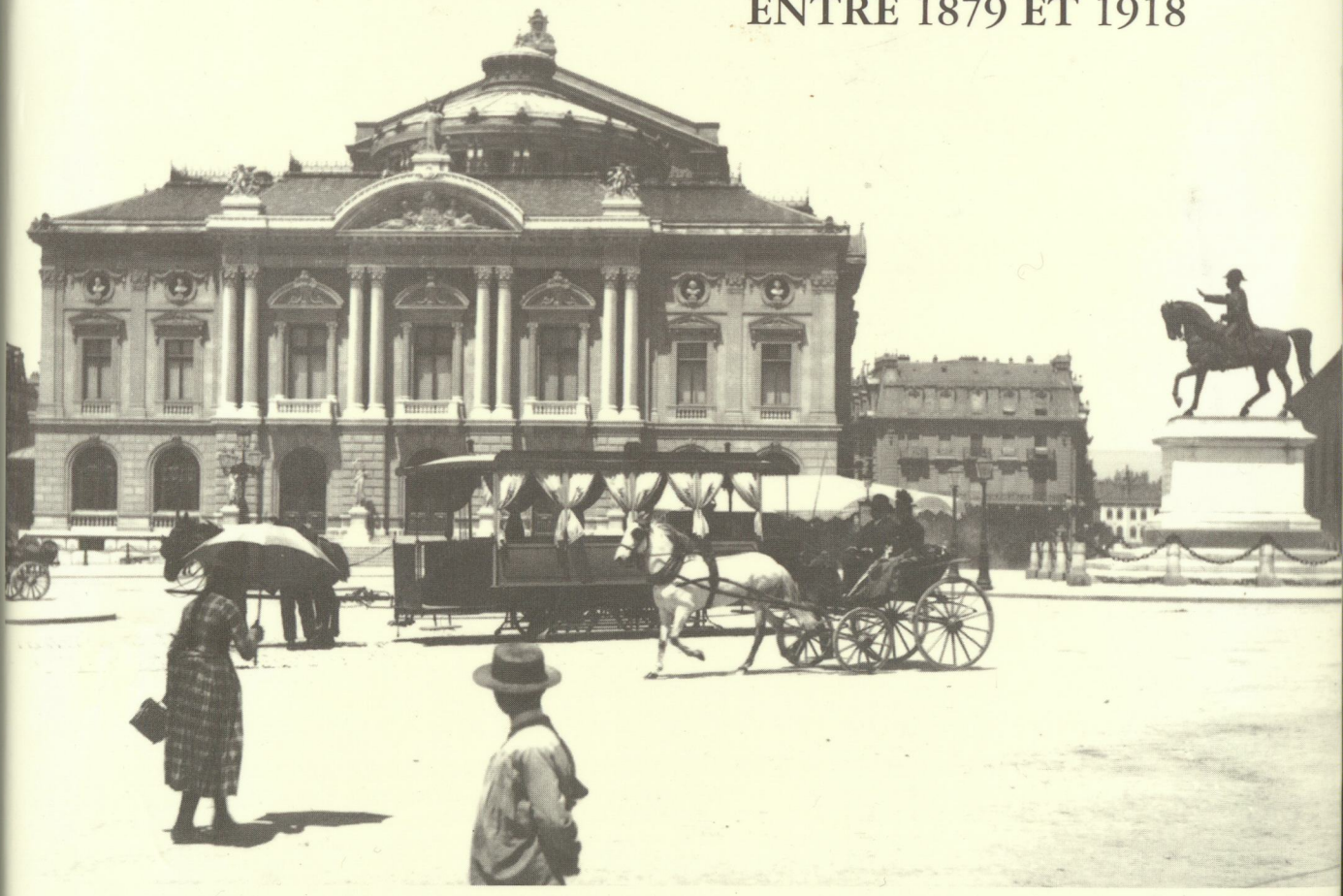
Richard COLE

SOCIÉTÉ DE LECTURE
GRAND'RUE 11
1204 GENÈVE

LA VIE MUSICALE AU GRAND THÉÂTRE DE GENÈVE ENTRE 1879 ET 1918



ÉDITIONS UNIVERSITÉ – CONSERVATOIRE DE MUSIQUE – GENÈVE

MUSIQUES À GENÈVE

MONOGRAPHIES

1

ÉDITIONS
UNIVERSITÉ – CONSERVATOIRE DE MUSIQUE
GENÈVE

Richard COLE

LA VIE MUSICALE AU GRAND THÉÂTRE DE GENÈVE ENTRE 1879 ET 1918

SOCIÉTÉ DE LECTURE
LITTERIS FOVENDIS
DE GENÈVE

ÉDITIONS
UNIVERSITÉ – CONSERVATOIRE DE MUSIQUE
GENÈVE

1999

14.8
COL

2006/2737

à mon père

Mémoire de licence de l'Université de Genève, sous la direction du professeur Jean-Jacques Eigeldinger, octobre 1997.

Je tiens à remercier très sincèrement les personnes suivantes, qui m'ont apporté une aide précieuse au cours de mes recherches et de ma rédaction de ce travail :

Messieurs les bibliothécaires, Salle Moynier, Bibliothèque Publique et Universitaire, Genève

Mesdames et Messieurs les bibliothécaires, Bibliothèque musicale de la Ville de Genève

Madame et Monsieur Jacques Tchamkerten, Bibliothèque du Conservatoire de Musique, Genève

Messieurs les bibliothécaires, Centre d'Iconographie Genevoise

Madame Hélène de Martino

Madame Martine Arm

Monsieur le Professeur Jean-Jacques Eigeldinger, Université de Genève

Monsieur Guy Demole dont l'appui généreux a rendu possible la publication du présent ouvrage

La mise en page a été réalisée par les Editions PAPILLON, Drize / Genève

ISSN 1017-2971
ISBN 2-88433-011-9
Dépôt légal : Suisse et France
© Editions Université–Conservatoire de Musique, 1999.
Bibliothèque du Conservatoire
Place Neuve
CH–1204 Genève
Suisse / Switzerland

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 11

I. Une fin et un début (1879 - 1884) 15
Les premières saisons lyriques 18
«L'affaire *Hérodiade*» 24
Les premières saisons symphoniques 29
Première tentative de réforme par les mélomanes 35

II. L'évolution du goût (1884 - 1896) 43
D'*Hérodiade* à *Lohengrin* 43
L'intermède Bergalonne 48
Le retour de Senger 50
«L'année la plus pénible» 56
Un nouveau départ 61
Les saisons Rehberg 66
Saisons lyriques : problèmes financiers et innovations 69
Le phénomène Wagner 76
La tradition de l'opérette et l'opéra comique 85
Un certain renouvellement 86
A quand l'établissement d'un orchestre permanent ? 90

III. Vers une école nationale (1896 - 1914) 95
L'Exposition nationale et son influence sur la vie musicale 95
L'évolution du répertoire lyrique 103
«Ecole nationale» : quels critères ? 105
Les programmes populaires et les exigences du public 111

La redécouverte de la musique classique 121
Conflits sociaux au Théâtre 125
Tentatives de réforme 127
Le triomphe de Rehberg et de Stavenhagen 131
Bruni et un «opéra national» 140

IV. **Chant du cygne (1914 - 1918)** 155
Ecole nationale et «neutralité artistique» 156
L'étoile montante d'Ansermet 164
Des conditions difficiles 170
Une mission accomplie et une mission à remplir 173

Conclusion 179

Annexes
Liste des ouvrages scéniques les plus joués 185
Les dix ouvrages les plus joués 197
Créations au Grand Théâtre 198

Directeurs du Grand Théâtre 199

Notices biographiques 200

Bibliographie 208

Photographies et documents 212

Index général 214

Index des œuvres 220

La statue du général Dufour et le Grand Théâtre, vers 1890.

INTRODUCTION

LES QUARANTE années qui s'étendent de l'ouverture d'un nouveau théâtre lyrique jusqu'à la fondation de l'Orchestre de la Suisse Romande, soit de 1879 à 1918, représentent une période encore relativement mal connue de l'histoire musicale de Genève.

Sa richesse est pourtant surprenante pour une ville de dimension modeste et qui n'avait pas de tradition théâtrale (ni parlée, ni musicale) solidement ancrée. En effet, les ordonnances somptuaires en vigueur dans la cité de Calvin depuis la Réforme interdisaient aux Genevois la fréquentation de la plupart des spectacles de divertissement, presque jusqu'à la veille de la Révolution française. Quand les autorités municipales autorisent la construction d'un théâtre dans le parc des Bastions en 1782, la majorité de la population locale n'y a pas accès, car la nouvelle salle est destinée en priorité aux actionnaires qui la financent, et aux troupes étrangères stationnées à Genève à l'époque. Après maintes péripéties et fermetures avant et pendant l'occupation française, ce Théâtre de Neuve, près de la porte du même nom, retrouve sa vocation primitive au moment de la Restauration genevoise et s'ouvre plus largement à la population. Pour les raisons que l'on verra, les autorités municipales décident alors de faire élever une nouvelle salle pour l'opéra et les pièces de théâtre, appelée selon l'époque le Nouveau Théâtre, le Grand Théâtre, le Théâtre de Genève ou tout simplement l'Opéra.

De façon subjective, j'ai distingué quatre étapes successives dans la vie musicale au Grand Théâtre entre 1879 et 1918. La première englobe les cinq années qui suivent l'ouverture de la nouvelle salle (1879 - 1884) et les difficultés artistiques et financières qui accompagnent sa naissance. La deuxième période,

entre 1884 et 1896, est marquée par la rivalité inévitable avec Paris, et par les tentatives d'asseoir les programmes symphoniques et lyriques sur des bases plus solides. Quelques saisons particulièrement réussies distinguent Genève de n'importe quel théâtre français de province, et l'on remarque l'évolution du goût des mélomanes. La troisième étape (1896-1914) commence avec l'Exposition nationale suisse et son impact considérable sur la vie musicale genevoise, au moment même où se manifestent une prise de conscience des compositeurs helvétiques et l'éveil d'une école nationale. Ces années se caractérisent par une curiosité d'esprit et des exigences artistiques de plus en plus affirmées des Genevois, mais aussi par le gouffre croissant entre les prétentions musicales et les possibilités matérielles d'une petite ville. Enfin, la Première Guerre mondiale (1914-1918) forme un chapitre à part, tant par le rayonnement d'Ernest Ansermet et l'aboutissement des efforts de ses prédécesseurs, que par le caractère de transition menant à une nouvelle étape.

Le but de ce travail est, bien entendu, d'aller au-delà d'une liste chronologique des œuvres et des compositeurs joués au Grand Théâtre entre 1879 et 1918. Il s'agit plutôt d'étudier dans quelle mesure les saisons musicales de la Place Neuve reflètent le goût et l'évolution du goût des mélomanes, et plus généralement, l'optique culturelle des Genevois à l'époque, par rapport aux publics d'autres villes. Ceci implique un examen approfondi des programmes de saison et de la critique musicale contemporaine dans les quotidiens. Les nombreuses revues théâtrales genevoises de l'époque fournissent des renseignements précieux sur les sentiments du grand public et sur les échanges artistiques entre le Grand Théâtre et les salles de Paris et de province, mais aussi avec les autres théâtres suisses. On portera une attention toute particulière sur les tentatives sans cesse renouvelées d'installer les concerts d'abonnement et les spectacles lyriques sur des bases financières plus solides, d'établir un orchestre municipal et permanent engagé à l'année, ou de réformer la gestion du Théâtre et la programmation lyrique et symphonique. Pour ce faire, on aura recours aux

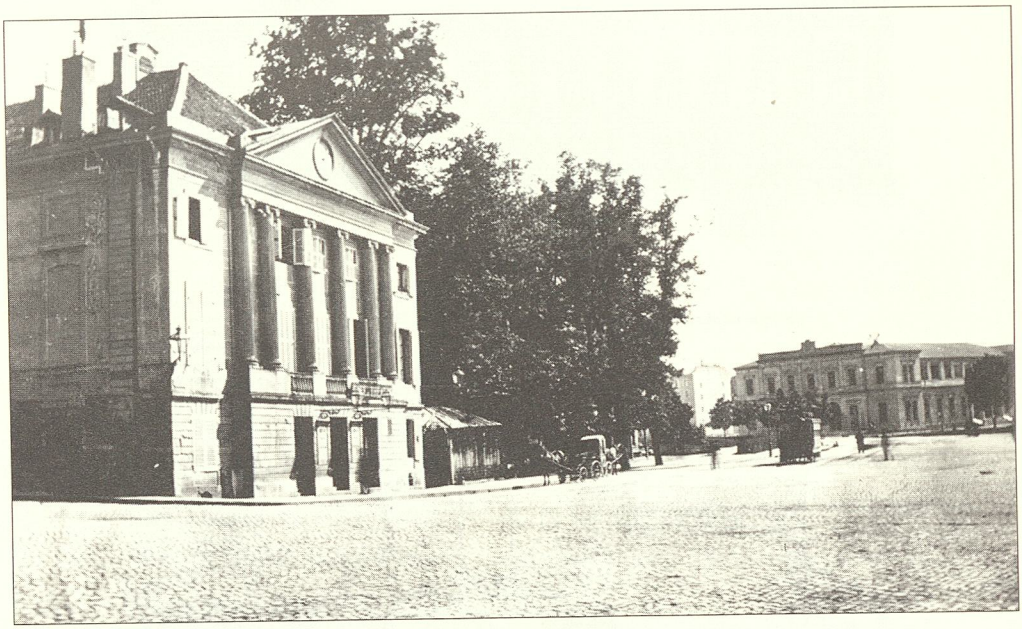
procès-verbaux d'instances politiques et d'associations privées. A travers leurs articles et leurs livres ainsi que leur correspondance, on s'intéressera aux solistes, aux compositeurs et aux chefs d'orchestre que les Genevois viennent applaudir au Théâtre. On comprendra mieux comment ces artistes voient la vie musicale suisse et genevoise, et surtout le développement d'une école nationale.

Enfin, en choisissant ce sujet précis, le chercheur se voit confronté d'emblée à un défi de taille, puisqu'une grande partie des archives du Grand Théâtre ont été détruites lors de l'incendie de 1951. Il s'agit donc non seulement de retrouver les documents qui subsistent, dispersés dans plusieurs endroits, mais aussi de compléter les lacunes en faisant appel à d'autres sources.

CHAPITRE I

UNE FIN ET UN DÉBUT (1879 - 1884)

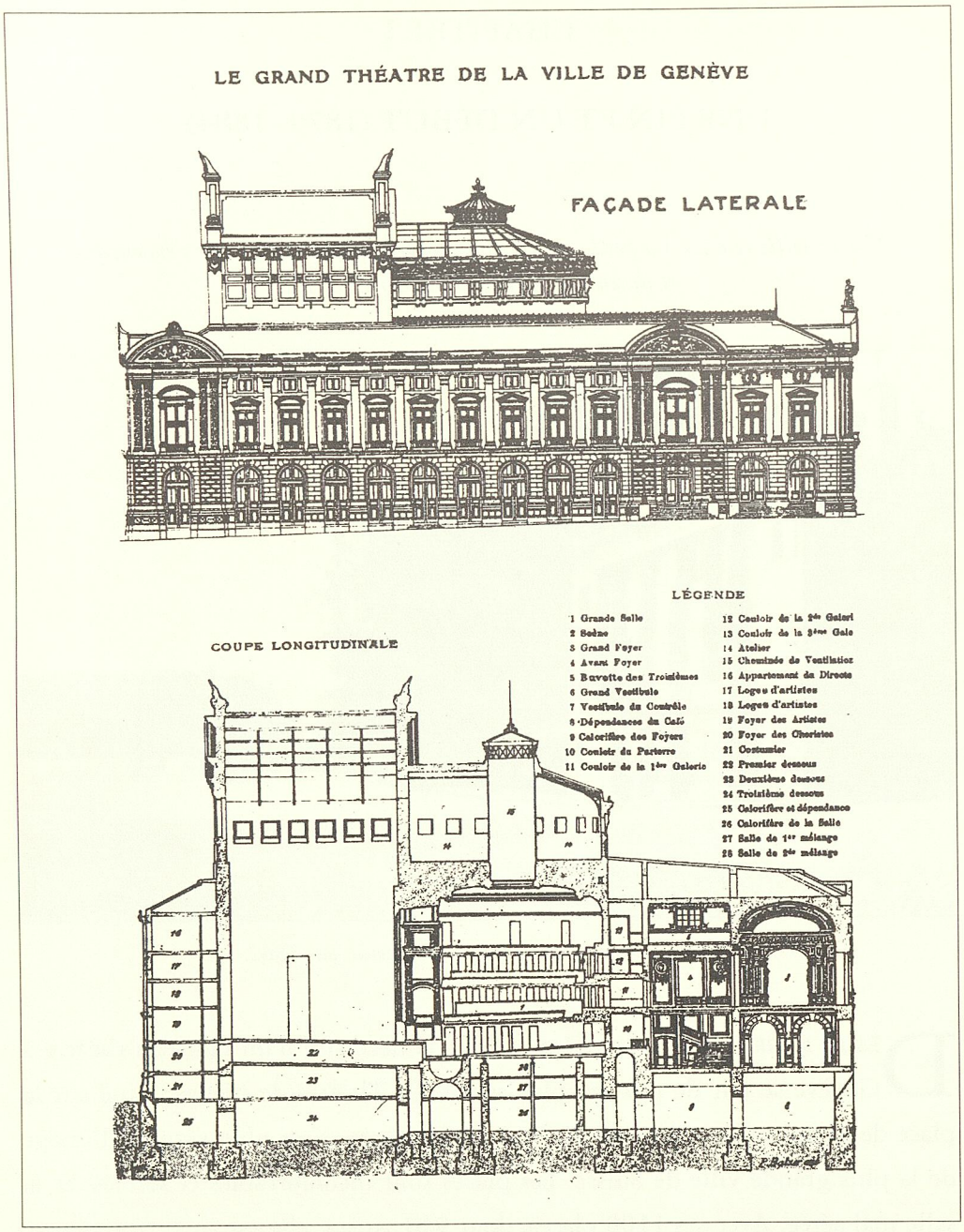
Notre vieille cité [...] *a perdu ses allures austères, puritaines, pour s'émanciper et devenir une ville cosmopolite* [...] [1].



L'ancien Théâtre, avec le Bâtiment électoral, vers 1862.

DÈS LE MILIEU du dix-neuvième siècle, la nécessité d'un nouveau théâtre à Genève se fait de plus en plus sentir. Le Théâtre de Neuve, situé sur la place de ce nom dans un angle du parc des Bastions, n'est plus adapté à l'image de la plus grande ville de Suisse. Les places sont inconfortables et serrées, et la salle mal aérée. Avec ses 1100 places, dont 940 assises, elle est aussi trop petite. Les résultats d'un concours d'architecture lancé par la Ville en 1871 sont plutôt

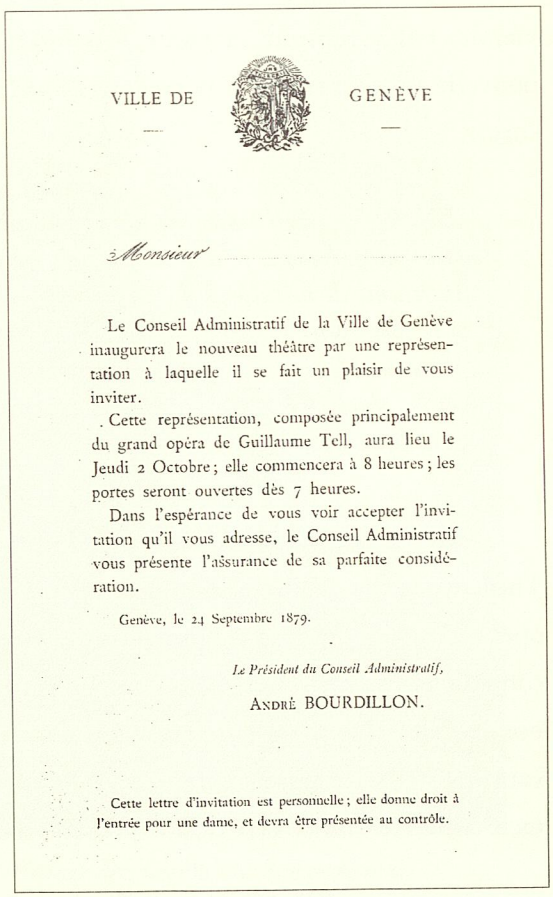
1. *Journal de Genève*, 2 octobre 1879. (Les noms des auteurs des chroniques musicales sont indiqués chaque fois qu'il a été possible de les retrouver.)



Façade latérale et coupe longitudinale du nouveau Théâtre : dessins parus dans la Schweizerische Bauzeitung *du 3 janvier 1880 (extrait d'Emile Delphin,* Le Grand-Théâtre de la Ville de Genève, *Genève, Ville de Genève, 1913).*

décevants. C'est alors que le duc de Brunswick, aristocrate allemand réfugié à Genève depuis 1848, meurt et laisse à sa ville d'adoption son immense fortune. Cette somme énorme, qui de nos jours équivaudrait à des dizaines de millions de francs, va permettre au Conseil Municipal de repêcher l'un des projets soumis au jury pour la construction d'un nouveau théâtre de l'autre côté de la Place Neuve, entre le Musée Rath et le Conservatoire. On en confie les plans à Jacques-Elysée Goss, architecte genevois alors très prisé et qui a déjà construit la Salle des Amis de l'Instruction à la rue Bartholoni avoisinante.

Inauguré le 2 octobre 1879 avec une représentation de *Guillaume Tell* de Rossini (ouvrage qui ouvrira bien des saisons par la suite), le Grand Théâtre prend place d'emblée parmi les dix plus grandes salles d'Europe, après le Palais Garnier (dont Goss s'inspire en remaniant le projet primitif) et l'Opéra de Vienne, mais avant l'Opéra de Berlin. Tout en avouant que «ce nouveau bâtiment est un peu cher» (entre sept et huit millions de francs de l'époque), le *Journal de Genève* compare l'inauguration à un jour de noces.



VILLE DE GENÈVE

Monsieur .....

Le Conseil Administratif de la Ville de Genève inaugurera le nouveau théâtre par une représentation à laquelle il se fait un plaisir de vous inviter.

Cette représentation, composée principalement du grand opéra de Guillaume Tell, aura lieu le Jeudi 2 Octobre; elle commencera à 8 heures; les portes seront ouvertes dès 7 heures.

Dans l'espérance de vous voir accepter l'invitation qu'il vous adresse, le Conseil Administratif vous présente l'assurance de sa parfaite considération.

Genève, le 24 Septembre 1879.

Le Président du Conseil Administratif,

ANDRÉ BOURDILLON.

Cette lettre d'invitation est personnelle; elle donne droit à l'entrée pour une dame, et devra être présentée au contrôle.

Invitation à l'inauguration du Grand Théâtre, le 2 octobre 1879.

> [...] [*I*]*l est permis et même bienséant d'oublier les comptes pendant 24 heures* [...]. *On peut bien pardonner une fois par hasard cette folie* [...]. *Sans cesser d'être une ville de lettres et de sciences,* [...] *Genève est devenue une ville de plaisir* [...]. *Si –comme on l'a si souvent proclamé au Conseil Municipal pour justifier cette énorme dépense– le nouveau Théâtre est réellement destiné à faire l'éducation artistique du peuple, à former son goût et son intelligence* [...] *alors nous ne regretterons jamais les millions qu'il nous a coûtés* [2].

Les premières saisons lyriques

Vocation certes noble, et noblement exprimée, mais le Grand Théâtre parviendra-t-il à remplir sa haute mission ? La première critique musicale de la nouvelle salle laisse déjà entrevoir l'un des problèmes qui ne tarderont pas à surgir.

> *2.X.79** *Si l'exécution* [*de* Guillaume Tell] *a peut-être laissé à désirer, cela tient sans doute à ce que les artistes eux-mêmes n'ont pas encore une connaissance suffisante de la salle et de son acoustique* [...]. *Il n'y a qu'un seul reproche à faire à ce somptueux édifice* [...] *c'est qu'il est trop beau pour être un théâtre populaire. Il ne comblera pas entièrement le vide laissé par notre ancienne salle de spectacles, où les places à bon marché l'emportaient de beaucoup en nombre sur les places d'un prix élevé* [...] [3].

Comme la plupart des théâtres de province en France à l'époque, le Grand Théâtre engage chaque saison des troupes plus ou moins séparées pour le grand opéra, l'opéra-comique et l'opérette. A Genève, il y a également une troupe de comédiens car on donne aussi des pièces de théâtre dans la nouvelle salle. Le nombre des chanteurs engagés varie considérablement de saison en saison suivant les ressources financières disponibles, mais il doit suffire pour qu'un spectacle différent puisse être donné presque tous les soirs.

---

2. *Journal de Genève*, 2 octobre 1879.
3. *Journal de Genève*, 4 octobre 1879. (* La date qui se trouve en début de citation est celle de l'événement décrit ou de la lettre citée.)

Le baryton Monier, qui chanta le rôle-titre dans Guillaume Tell *de Rossini pendant la première saison du nouveau Théâtre (1879 - 1880).*

La curieuse coutume des «débuts», qui se maintiendra tant bien que mal à Genève presque jusqu'à la Première Guerre mondiale, constitue un moyen utile pour que les directeurs de théâtre puissent connaître les goûts du public et surtout ses préférences en matière d'interprètes. Les dispositions du Conseil Administratif de la Ville, qui nomme le directeur du Théâtre et en assure le financement à travers les subventions votées par le Conseil Municipal, classent les spectateurs en deux groupes, abonnés et habitués (c'est-à-dire ceux qui ont assisté à au moins trois spectacles), aussi bien pour le grand opéra que pour l'opéra-comique.

BULLETIN DE VOTE

Scrutin du 20 Octobre 1885.

M. DETHURENS

baryton (grand-opéra et traductions).

M. DERIAL

basse noble (grand-opéra et traductions).

Mme Marie LAURENS

forte chanteuse, Falcon.

Mlle Renée VIDAL

forte chanteuse, contralto.

Mlle DEVILLIA

chanteuse légère (grand-opéra et traductions).

Mme RICCI

première danseuse noble.

Mlle BEATRIX

seconde danseuse.

HABITUÉS

Bulletin de vote (habitués) pour les débuts de la saison de 1885 - 1886.

Chaque groupe vote séparément; pour qu'un artiste soit admis, il doit recueillir la majorité simple dans chacun des deux groupes lors de ses débuts

dans trois rôles différents. S'il obtient la majorité dans un groupe mais pas dans l'autre, il peut demander un quatrième début[4]. Ces prestations doivent avoir lieu dans les trois semaines qui suivent l'engagement de l'artiste (sauf en cas de maladie), et le public doit s'abstenir de toute marque d'appréciation pendant la durée des débuts. Chaque tentative de supprimer les débuts à Genève donne lieu à une résistance féroce, voire violente, comme nous le verrons. Certes, l'ancien Théâtre de Neuve connaissait ce système, mais les efforts pour le réformer peu après l'ouverture de la nouvelle salle ne font que rendre le processus plus compliqué encore. Une fois admis, l'artiste ne chôme pas. L'une des semaines du mois de février 1880 est tout à fait typique : le nom du ténor Valdéjo, vedette des premières saisons, apparaît cinq fois à l'affiche dans un spectacle différent chaque soir.

Le ténor Valdéjo, l'une des vedettes de la première saison.

4. *La Scène*, 11/12 septembre 1881.

Malgré de bien moindres ressources, Genève se mesure volontiers à Paris, et la reproduction du Palais Garnier en miniature sur la Place Neuve n'en est que la manifestation la plus criante (au point que les contemporains se plaisent à voir dans l'allée du parc des Bastions l'équivalent genevois de l'avenue de l'Opéra). On semble avoir vite oublié que le nouveau Théâtre a été construit grâce à un legs monumental et providentiel qui ne se répétera pas de sitôt. S'étant offert un «jouet» de luxe, la Ville se trouve pour la première fois – mais non pas la dernière – dépourvue des moyens nécessaires pour le faire fonctionner à bon escient. Vouloir des mises en scène somptueuses ou engager un chanteur qui est applaudi au Palais Garnier ou à La Scala représente un défi considérable pour une petite ville comme Genève. A titre d'exemple, la création genevoise de *L'Africaine* en décembre 1880 doit être ajournée en attendant que le Conseil Municipal vote une allocation extraordinaire pour les décors. Et le Conseil Administratif hésite quand le Théâtre lui demande l'autorisation d'augmenter le prix des places pour engager le célèbre baryton-basse, Jean-Baptiste Faure, pour une série de représentations au printemps 1880. Encore dans tout l'éclat de son talent, le grand chanteur triomphe à Genève en incarnant Méphistophélès dans *Faust*, où il est littéralement écrasé sous une pluie de fleurs et de couronnes, puis dans le rôle-titre de *Hamlet* d'Ambroise Thomas, rôle qu'il avait créé à Paris en 1868.

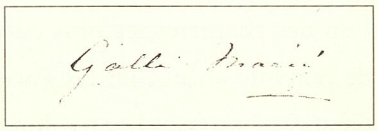
> *16.III.80 Qui donc disait que nous sommes un peuple froid et peu démonstratif?* [...] *Bien que le prix des places eût été porté aux gros chiffres de l'Opéra de Paris* [...] [*Faure a*] *toujours fait salle comble* [...]. [*Ce*] *qui doit nous aider à prendre notre parti des sacrifices faits pour notre nouveau Théâtre, c'est la pensée que cette scène vaste, élégante, outillée à la moderne, attirera les principaux artistes de notre temps* [...]. [*Faure*] *a ouvert une voie qui sera suivie par d'autres*[5].

Mais si les mélomanes acceptent de débourser davantage pour entendre la diva Célestine Galli-Marié dans les rôles qu'elle a créés à Paris, comme Car-

5. *Journal de Genève*, 26 mars 1880.

men ou Mignon, leur compréhension connaît des limites. Ainsi, un ténor importé de Lyon pour incarner le rôle-titre de *Guillaume Tell* chante si mal que la direction doit rendre l'argent au public furibond. Il arrive même, mais plus rarement, qu'un artiste soit remplacé en plein spectacle, comme lors de cette représentation de *Faust*.

Célestine Galli-Marié, qui chanta plusieurs fois à Genève le rôle de Carmen qu'elle avait créé à Paris. La signature provient d'un billet écrit au contrôleur du Grand Théâtre lors de la représentation du 16 février 1881.



5.XII.80 Dimanche dernier, notre nouvelle salle a entendu pour la première fois une tempête de sifflets, et nous devons dire que ce n'était que justice [...]. *La voix* [*du ténor*] *arrivait à peine aux fauteuils d'orchestre* [...]. *Après la romance* «Salut, demeure chaste et pure», *le public, devenu houleux, s'est fâché tout rouge, et les cris sont partis de tous les côtés :* «Le régisseur, le régisseur !» [6].

6. *Journal de Genève*, 9 décembre 1880.

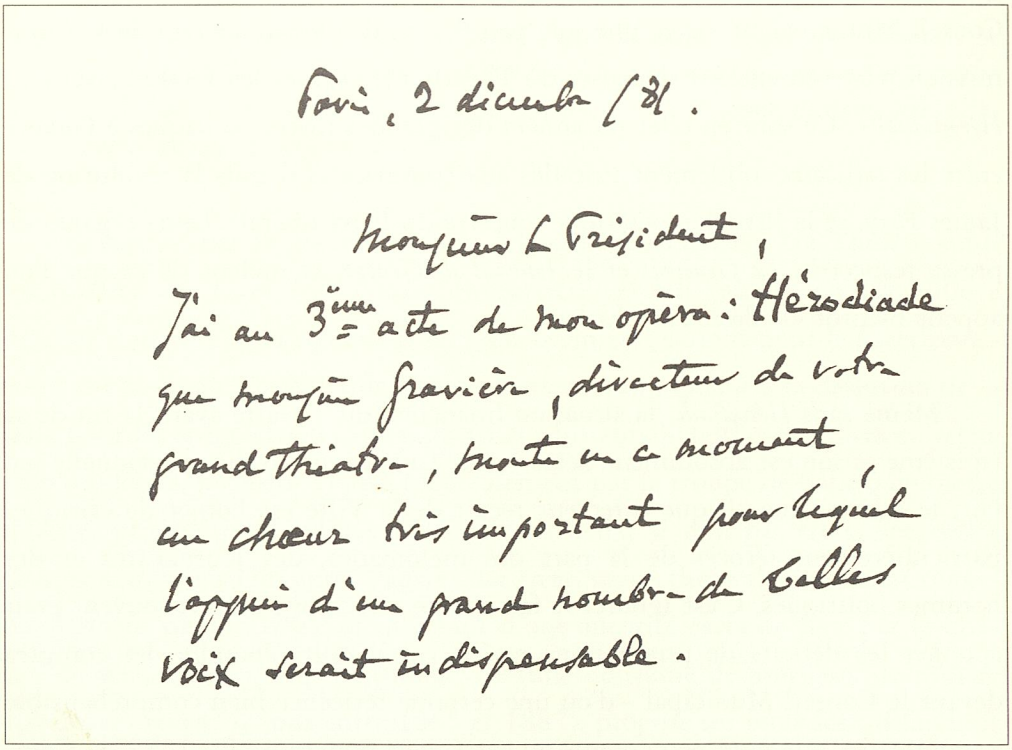
Déjà réputé à Nantes pour le sérieux et la compétence avec lesquels il compose ses troupes et varie ses programmes de saison, Tancrède Gravière est apprécié dès sa nomination de directeur du Grand Théâtre en 1881. Fait peu banal, c'est lui, et non pas le chef, que demande le public en liesse à la première d'une nouvelle production d'*Aïda* en décembre 1881 : on lui sait gré d'avoir su monter le chef-d'œuvre verdien dans une mise en scène somptueuse dont les costumes et les décors ont été commandés à Paris. Mais tout cela coûte cher. Construire un nouveau Théâtre de luxe, c'est bien ; encore faudrait-il avoir les moyens de le remplir et de le faire fonctionner. Bien que la nouvelle salle encaisse une recette moyenne qui dépasse déjà celle des théâtres plus anciens tels que ceux de Lyon, Marseille et Bordeaux[7], la Ville de Genève donne une contribution de deux mille francs par spectacle. Or, le calcul de cette subvention se base sur une salle comble, ce qui est loin d'être toujours le cas.

«L'affaire *Hérodiade*»

«Les citoyens français qui seraient disposés à souscrire pour monter sur le Théâtre de Genève le nouvel opéra de leur compatriote, le jeune maître Jules Massenet, sont priés de s'adresser à la direction[8]». Cette petite annonce, qui est la première salve dans la bataille visant à créer *Hérodiade* de Massenet avant le Palais Garnier, montre bien que les moyens manquent à Genève. Ainsi débute l'un des chapitres les plus curieux de l'histoire du Grand Théâtre. La perspective de pouvoir «humilier les Parisiens» devient vite une véritable obsession pour les Genevois, qui oublient volontiers que l'œuvre a déjà été donnée à La Monnaie de Bruxelles ainsi que dans plusieurs théâtres de province en France. Tout ce que la ville compte d'institutions culturelles est impliqué dans la récolte de fonds. L'Orchestre et les artistes du Théâtre, flanqués de la Landwehr et des sociétés chorales La Muse et La Cécilienne, donnent un immense concert au Bâtiment

7. *La Scène*, 19 mars 1882.
8. *Journal de Genève*, 20 janvier 1882.

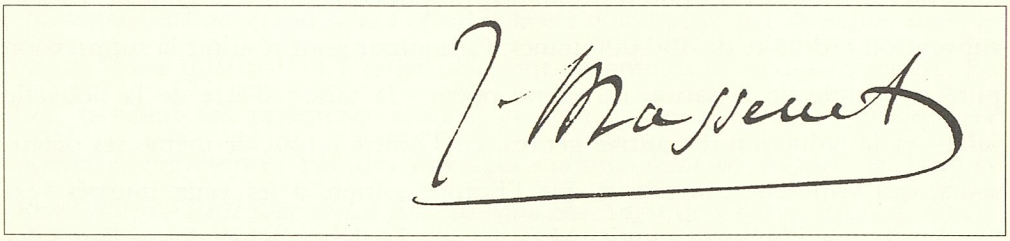
électoral (situé sur l'emplacement actuel de l'Université-Dufour) sous la double direction de Hugo de Senger et de Francis Bergalonne, chef attitré des représentations lyriques. Pour ceux qui ne s'intéressent pas aux extraits de *Lucia* et des *Joyeuses Commères de Windsor* inscrits au programme, il y a une tombola et même une vente de tableaux faits par Bouvet, l'un des barytons de la troupe.



Paris, 2 décembre 81.

Monsieur le Président,

J'ai au 3ème acte de mon opéra : Hérodiade que monsieur Gravière, directeur de votre grand théâtre, monte en ce moment un chœur très important pour lequel l'appui d'un grand nombre de belles voix serait indispensable.



*Extrait d'une lettre de Jules Massenet du 2 décembre 1881 au président de l'ensemble vocal La Cécilienne, en vue de la création genevoise d'*Hérodiade, *prévue pour la saison de 1881 - 1882. Faute d'argent, l'opéra ne sera donné qu'en décembre 1884.*

La demande par Gravière au Conseil Municipal en 1882 d'une subvention extraordinaire de 18.000 francs pour les décors ne saurait plus mal tomber, en cette année où Genève va au-devant d'un déficit de presque 700.000 francs (et ceci dans un canton où l'équilibre des budgets communaux est théoriquement obligatoire). Une partie de la presse a beau vitupérer contre le «ridicule picaillonnage» des édiles, le rapporteur de la Commission du Budget du Conseil Municipal lit «avec une joie peu dissimulée les desiderata de la Commission relativement aux dépenses du Théâtre : [...] rayés les 18.000 pour [...] *Hérodiade*[9]». Ce sont en effet les années des grandes luttes politiques à Genève entre les radicaux solidement installés aux commandes depuis la révolution de James Fazy, et la liste démocratique (ancêtre du Parti libéral). Leurs organes de presse respectifs, *Le Genevois* et le *Journal de Genève*, se mêlent de ce que l'on appelle bientôt «l'affaire *Hérodiade*».

Même sans *Hérodiade*, la situation financière du Théâtre avant la fin de sa troisième saison est absolument désastreuse. La subvention dite personnelle (en fait, le salaire) que chaque directeur reçoit de la Ville est l'objet de critiques particulièrement féroces de la part des mélomanes, des journalistes et des hommes politiques. C'est ignorer le fait que le directeur s'en sert souvent pour éponger les déficits de productions ratées, car il doit répondre des comptes devant le Conseil Municipal – d'où une certaine réticence bien compréhensible à monter des ouvrages peu connus ou carrément nouveaux. En 1882, la Commission du Budget du Conseil Municipal propose de réduire de plus de 10% la subvention ordinaire de 400.000 francs. Cela aurait pour résultat la suppression pure et simple de la saison du grand opéra – la raison d'être de la nouvelle salle – et la réduction des autres genres. Le Théâtre a tout de même ses défenseurs, qui semblent convaincus que l'Europe entière a les yeux tournés vers Genève, et que l'honneur municipal est en jeu. Le débat-fleuve donne lieu à des

---

9. *La Scène*, 23 février 1882. Voir à ce propos *Mémorial du Conseil Municipal*, 21 février 1882, XXXVIII/25, p. 739.

suggestions des plus surprenantes, comme celle du député Ramu, qui propose de rétrécir les dimensions de la scène pour que le coût des décors soit plus abordable. Le député Louis Liodet plaide pour que le financement soit maintenu.

> *Aujourd'hui, la mode, que nous ne pouvons ne pas suivre, est aux opéras, exigeant une grande mise en scène* [...] *comme* Aïda [...]. *Même si* Hérodiade *n'est pas donné, on aura besoin de la somme demandée quand le directeur donnera* Le Prophète, *pour lequel nous n'avons point d'effet de neige, ce qui est ridicule* [...]. *Quant à l'idée* [...] *de diminuer le nombre des représentations, cela ne se peut plus* [...]. *Les artistes aujourd'hui* [...] *se font payer tant de représentations par quinzaine, qu'elles aient lieu ou non*[10].

Rebaptisé par la presse «le Grand Gouffre de Genève», le Théâtre subit les foudres du *Journal de Genève* en particulier, qui calcule que la Ville a dépensé autant d'argent pendant les trois premières saisons pour le fonctionnement du nouveau Théâtre que pour sa construction. Quant à la désertion de la salle pour les spectacles lyriques, on émet plusieurs hypothèses : mises en scène trop modestes, levers de rideau (généralement par la troupe de ballet) de piètre qualité, programmes indigestes (au moins deux, si non pas trois, spectacles chaque soir, joués l'un après l'autre). *La Scène*, revue théâtrale paraissant quotidiennement depuis 1865, et qui jouit d'une autorité certaine tant par la qualité de ses plumes que par sa longévité (une douzaine de journaux de théâtre éphémères voient le jour entre 1865 et 1887), propose ses remèdes : il faudrait supprimer l'opéra-comique, l'opérette et les pièces de théâtre et miser sur trois représentations de grand opéra et un concert d'orchestre par semaine, mais le tout de haute qualité[11]. De telles idées ont néanmoins de quoi surprendre. En effet, pendant les premières saisons, ce sont justement l'opéra-comique et l'opérette, représentés par des ouvrages comme *Madame Favart* de Jacques Offenbach, *Le Petit Duc* et *La Fille de Madame Angot* de Charles Lecocq, ou *La*

---

10. *Journal de Genève*, 12 mars 1882. Voir à ce propos *Mémorial du Conseil Municipal*, 10 mars 1882, XXXVIII/29, pp. 853 - 855.
11. *La Scène*, 7 avril 1883.

Mascotte et *Gillette de Narbonne* d'Edmond Audran, qui réussissent le mieux au nouveau Théâtre (comme à l'ancien, d'ailleurs). Il faudra attendre la saison de 1883-1884 pour qu'un opéra, en l'occurrence *Lakmé* de Léo Delibes, fasse mieux qu'un opéra-comique ou une opérette.

Les suggestions pour renflouer les caisses ne manquent pas non plus. Quand une taxe de 5% sur les billets ne passe pas la rampe, le Conseil Municipal se tourne vers la République et Canton de Genève, en faisant remarquer que la population *extra muros* croissante profite autant du Théâtre, sinon plus que les résidents de la Ville. Hélas, l'Etat –qui ne donne pas un centime à la nouvelle salle– estime que cette «intervention dans un domaine essentiellement municipal» pourrait avoir «de graves inconvénients», sans préciser lesquels[12].

> [*C'est*] *une salle beaucoup trop grande pour nos besoins,* [*et*] *surtout beaucoup trop luxueuse pour nos ressources* [...] *et nous ne savons où cela s'arrêtera* [...]. [*Pourquoi*] *cette susceptibilité maladive qui considère Genève comme déshonorée si elle ne monte pas son ménage théâtral sur le pied des villes de 400 à 500 mille habitants ?* [...] *Il n'existe aucune ville de la même importance où les dépenses théâtrales atteignent un chiffre pareil* [*le cinquième du budget municipal*] [...]. *Que faire donc ?* [...] [*R*]*éduire le personnel lyrique, renoncer à un corps de ballet qui n'est que ridicule, en revanche rétablir la comédie et le drame, qui a son public* [...]. *Ces perspectives paraissent humiliantes à ceux qui avaient rêvé de faire concurrence à Lyon et à Marseille, pour ne pas dire à Bruxelles et à Milan* [...]. *Entre fermer le Théâtre* [...] *ce qui serait grand dommage* [...] *et nous ruiner pour le laisser ouvert, une troisième alternative est la bonne :* [...] *renoncer* [...] *à la mise en scène* [...]. *Notre public* [...] *reviendra entendre* La Dame blanche, *sacrifiée aujourd'hui «aux décors nouveaux». Et vraiment, il n'y perdra rien, car les* [...] [*spectacles*] *les plus magnifiques vieillissent plus vite que les chefs-d'œuvre*[13].

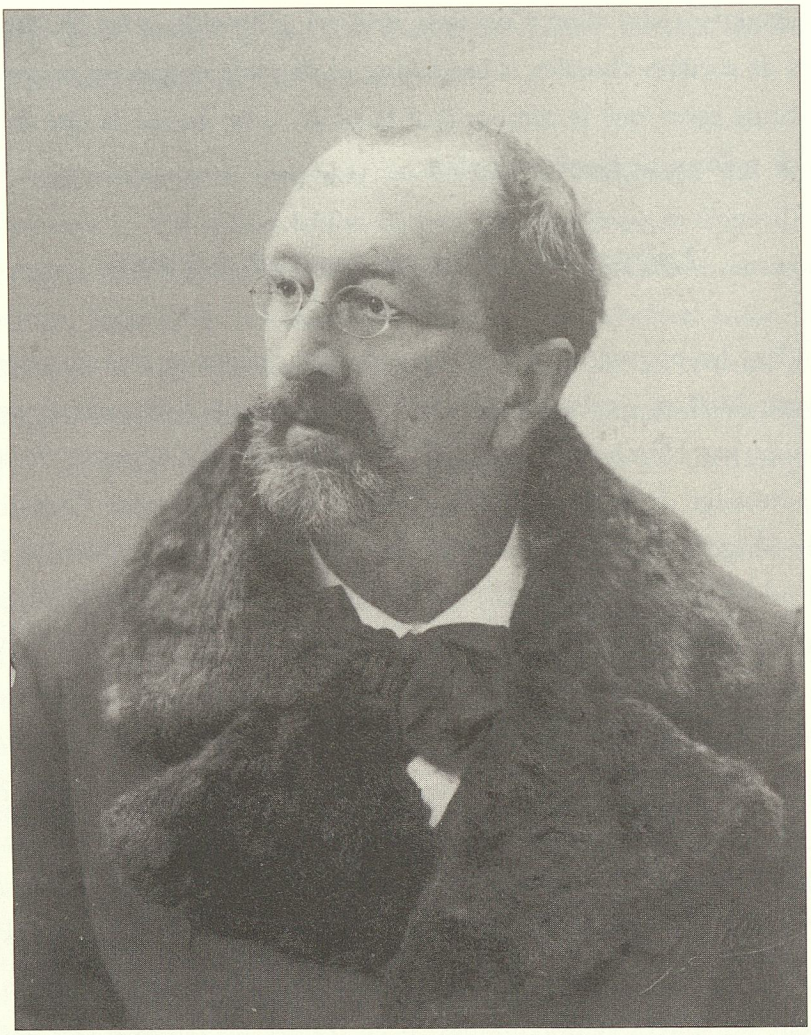
Gravière réussit tout de même à monter *Le Prophète* de Meyerbeer, y compris la fameuse scène de neige, en empruntant des décors, mais *Hérodiade* devra

12. *La Scène*, 14 février 1883.
13. *Journal de Genève*, 14 mars 1882.

attendre pour voir le jour à la Place Neuve. Quand en août 1882 Massenet renonce à venir diriger un concert extraordinaire donné par l'Orchestre du Théâtre dans le cadre d'un Concours musical réunissant plus de neuf mille membres de sociétés chorales, d'harmonies et de fanfares venues de toute l'Europe, le bruit court que le compositeur français, vexé, boude la cité de Calvin. L'image de marque de Genève en pâtit.

Les premières saisons symphoniques

Pendant les premiers mois de son existence, une autre inauguration a lieu au nouveau Théâtre – celle des concerts d'abonnement (dits «classiques»). Ils sont donnés par l'Orchestre du Théâtre (appelé parfois Orchestre de la Ville) sous le patronage de la Société générale de musique, créée sous l'impulsion de Hugo de Senger. Cet infatigable chef d'orchestre d'origine allemande n'en est pas à sa première tentative de mettre sur pied des saisons symphoniques données par un orchestre professionnel et permanent subventionné par la Ville de Genève. La troisième fois sera la bonne, et Senger prend soin de baser le règlement de la Société (la première de toute une série de regroupements de mécènes) sur celui qui a déjà fait ses preuves à Bâle. Lors du premier concert, l'aspect de fête de la Grande salle, resplendissante de lumières et de fleurs, impressionne. Cependant, la coordination entre la Société et le Théâtre laisse à désirer. La direction affiche «relâche» le jour du premier concert tandis que le Comité des concerts néglige de faire remarquer que le prix des places chères baisse pour les soirées symphoniques. Il en résulte un parterre peu garni. Les auditeurs entendent mal car l'Orchestre est placé au fond de la scène, et le son leur parvient étouffé par les arbustes placés dans la fosse d'orchestre. Le public n'apprécie guère «l'interruption» de vingt minutes imposé par Senger, et visiblement on n'a pas l'habitude à Genève d'entendre dans une même soirée une symphonie (la *Septième* de Beethoven) et un concerto (pour violon, de Mendelssohn), dont les amateurs trouvent l'audition trop difficile.



Hugo de Senger (1834 - 1892),
fondateur et directeur des concerts d'abonnement
de l'Orchestre du Théâtre
(1879 - 1885 et 1886 - 1892).

> *22.XI.79 Sans sortir des grands maîtres, on peut trouver des morceaux plus faciles, qui se comprennent sans fatigue et procurent une jouissance sans mélange. Le* Menuet *de Boccherini a été un vrai repos artistique et il a été bissé* [...]. *Espérons que bientôt Senger sera tellement le maître de l'Orchestre qu'il n'aura plus besoin* [...] *de se donner toute la peine qu'il se donne* [...][14].

Les concerts d'abonnement donnés environ tous les quinze jours pendant quarante ans seront caractérisés par certains traits déjà présents dans cette première saison : on met au programme des œuvres de l'époque romantique principalement, surtout Beethoven et Schumann, ainsi que des ouvertures et interludes de Wagner (prédilection personnelle de Senger), on accorde une place de choix à l'école française et on admet timidement la musique contemporaine suisse. Ces éléments se trouvent réunis dans un Concert-Festival donné au début de l'année 1880 par l'Orchestre dirigé par Senger au Bâtiment électoral. Il comprend un *Prélude* du chef lui-même ainsi qu'une œuvre chorale de Léopold Ketten, personnage éminent de la vie musicale genevoise pendant un demi-siècle, tour à tour professeur au Conservatoire, pianiste et directeur de plusieurs chœurs.

> *30.I.80 De l'aveu général, on n'avait jamais entendu dans notre ville une exécution aussi parfaite* [...]. *Le public a fait bisser la* Marche *de* Tannhäuser. *Les deux Sociétés de chant du Conservatoire et de chant sacré, réunis pour la première fois en un seul chœur,* [*l'*]*ont exécuté avec* [...] *une rectitude dans les mouvements et un ensemble merveilleux.* [...] *L'effet produit* [...] *par les mâles accents des chanteurs entonnant* [...] *la patriotique musique* [*extraits de* Guillaume Tell] [...] *a été saisissant* [...]. [...] [*Elle*] *restera toujours ce que Rossini a fait de mieux*[15].

Les musiciens ont manifestement du chemin à faire pour «former le goût» de leurs auditeurs, car ceux-ci plébiscitent dans un premier temps «les morceaux simples et gracieux», comme le *Rigaudon* de Rameau ou la *Causerie intime* du Genevois Aloïs Diodati. «C'est un fait,» avertit un critique, «la musique est

14. *Journal de Genève*, 30 novembre 1879.
15. *Journal de Genève*, 4 février 1879.

une jouissance, mais elle est aussi une fatigue et il ne faut pas en abuser[16]». Le niveau de la presse musicale est aussi peu développé que le goût du public.

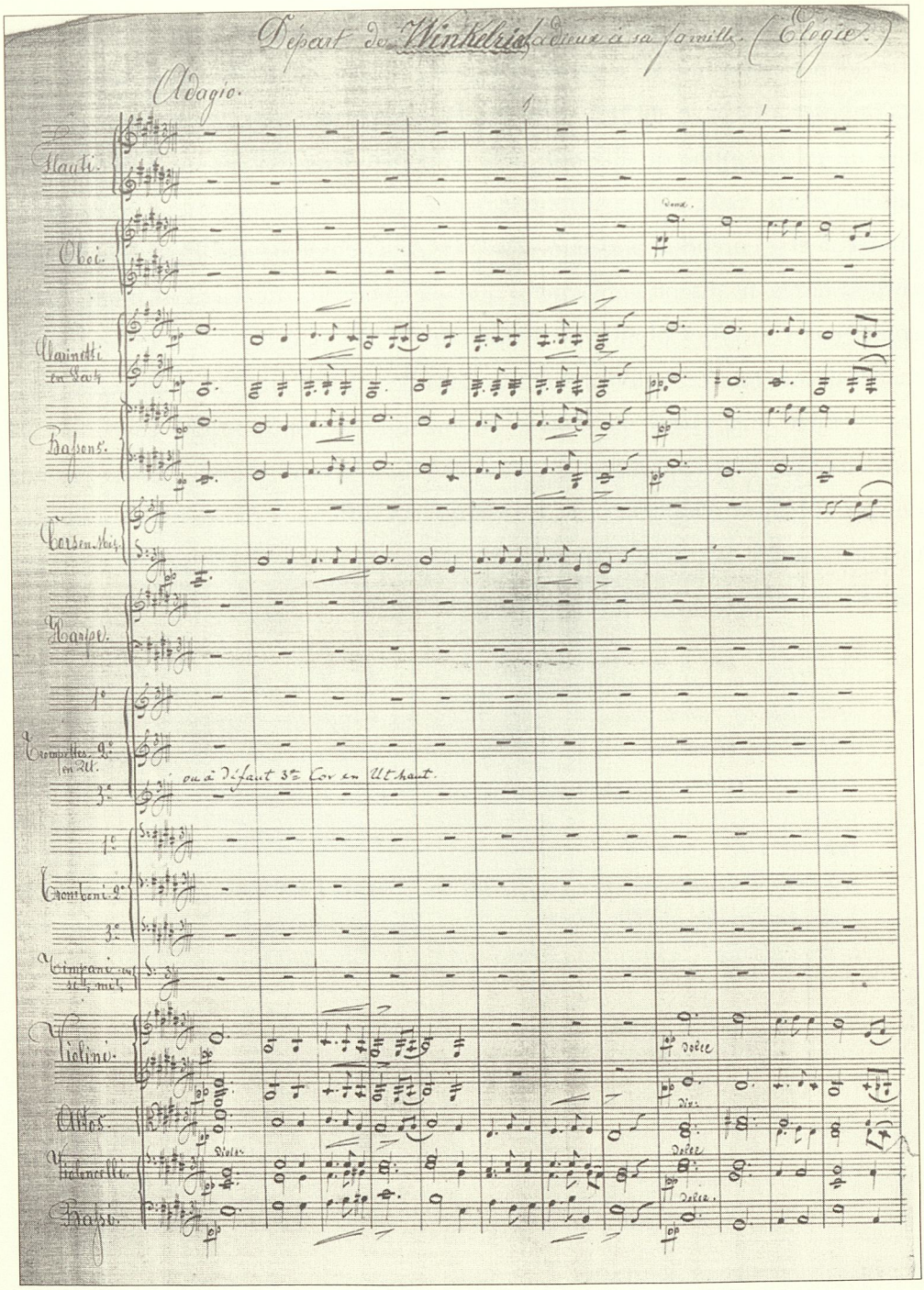
> *14.II.80 On peut résumer en deux mots le succès obtenu par le concert* [...] *contentement général* [...]. [*Nous n'entrerons pas*] *dans les détails, qui n'intéressent guère ceux qui n'ont pas assisté à cette soirée et qui sont bien arides pour ceux qui y ont assisté* [...][17].

L'une des premières initiatives du Comité des concerts est d'organiser des programmes d'été, soit gratuits en plein air aux Bastions et au Jardin Anglais, soit au tarif unique d'un franc à la cathédrale St-Pierre. Cela permet à Senger non seulement de satisfaire les demandes d'un répertoire plus léger et populaire, mais aussi d'inscrire au programme des œuvres de compositeurs genevois comme Henri Kling, un risque que Senger n'ose pas encore prendre pendant la saison régulière. La subvention votée par le Conseil Municipal en mai 1880 n'est sans doute pas étrangère à cette initiative, mais l'émission de deux cents actions à cinquante francs à la fin de la saison inaugurale des concerts d'abonnement indique bien que la situation financière du Comité est précaire. Comme la direction des programmes lyriques, l'Orchestre doit lutter constamment pour le maintien de sa subvention municipale. Le Comité se trouve régulièrement dans l'impossibilité de verser la quinzaine de milliers de francs qu'exige le Théâtre pour louer «son» Orchestre. Et pourtant, on estime que «ces concerts ont conquis définitivement le public genevois [...]. [L]a saison actuelle est [...] digne des villes où ce genre de concerts est depuis longtemps entré dans les natures et les besoins de la population[18]».

A défaut de pouvoir bâtir son Orchestre sur des bases financières plus solides, Senger poursuit inlassablement son «éducation artistique du peuple»

---

16. *Journal de Genève*, 28 février 1880.
17. *Journal de Genève*, 28 février 1880.
18. *Journal de Genève*, 4 janvier 1883.



*Partition manuscrite d'*Elégie, Départ de Winkelried, *œuvre d'Henri Kling donnée à la cathédrale St-Pierre le 30 juillet 1880, dans le cadre des concerts d'été organisés par le Comité des concerts.*

en créant bien des œuvres encore inconnues des Genevois et qui n'ont jamais pu être données dans une ville privée d'orchestre permanent. Hector Berlioz réussit à s'imposer à Genève en 1883 avec *La Damnation de Faust*, qui remporte d'emblée un tel triomphe qu'elle doit être redonnée deux fois au cours de la même saison («cette vaste composition demande, pour être pleinement comprise et goûtée, à être entendue plusieurs fois[19]»). A la deuxième audition, les critiques enthousiastes se disent convaincus que «les concerts de Genève n'ont rien à envier aux concerts Colonne ou Pasdeloup[20]». Et pourtant, souvent les mélomanes découvrent ces œuvres inédites dans des interprétations médiocres, voire franchement mauvaises, en raison du manque de temps dont disposent les musiciens pour les apprendre. En effet, en pleine saison lyrique, il n'est pas rare de voir l'Orchestre jouer jusqu'à cinq ouvrages différents par semaine, avec parfois deux services le dimanche (matinée et soirée). Voici le compte-rendu d'une soirée d'abonnement particulièrement peu réussie.

> *22.III.84 La* Canzonnetta [*sic*] *pour cordes* [*d'un quatuor de Mendelssohn*], *spécialement redemandée, a été exécutée sans beaucoup d'ensemble. La partie du milieu, en sol majeur, a* [...] *offert à plusieurs reprises d'étranges combinaisons de notes auxquelles le compositeur n'avait probablement pas songé* [...]. *Les auditeurs espéraient voir racheter à la seconde exécution les péchés commis dans la première* [*une semaine avant*]. *Cet espoir ne s'est pas réalisé* [...]. *L'*Ouverture *de* Rienzi *clôturait la soirée; elle n'a pas été un des morceaux les mieux sus* [...] *cet hiver. Sans parler des conflits imprévus entre dièses et bécarres* [...] *il est arrivé aux cuivres plusieurs accrocs très fâcheux qui* [...] *n'ont échappé à personne*[21].

19. *Journal de Genève*, 18 avril 1883.
20. *Journal de Genève*, 7 mars 1883.
21. *Journal de Genève*, 24 mars 1884.

Première tentative de réforme par les mélomanes

Grâce à Senger, il y a du moins une certaine cohérence en ce qui concerne le répertoire des concerts du Théâtre. En revanche, les directeurs de la scène lyrique, qui se suivent et ne se ressemblent pas au fil des premières années, ne paraissent pas avoir la main aussi heureuse. A leur décharge, il faut insister sur la responsabilité de la Ville, dont la politique culturelle absolument chaotique leur rend la tâche doublement difficile. Olive Lafon, engagé comme directeur pour la saison 1883 - 1884, en fait l'expérience.

«Le Directeur du Théâtre de Genève, contrôleur et préposé à la location, se rend à son poste, en tenue de cérémonie» : caricature d'Olive Lafon, directeur du Grand Théâtre, saison de 1883-1884 (dessin à l'encre rehaussé de couleur par Angier Diany, l'une des basses de la troupe).

Son cahier des charges imposé par le Conseil Administratif ne mentionne que l'opéra-comique, mais on lui fait vite comprendre qu'il doit engager également des artistes de grand opéra, qui reste malgré tout apprécié du public. Chaque directeur doit cependant se rendre bien vite à la réalité. Engager à prix d'or une cantatrice comme Marie van Zandt pour être entendue pendant

quelques soirées dans le rôle-titre de *Lakmé*, qu'elle venait de créer à Paris, attire les foules et comble les critiques, mais les troupes de tous les jours se recrutent obligatoirement soit auprès des agences à Paris, où le talent est parfois discutable, soit parmi des chanteurs «plus très jeunes» ou encore parmi les débutants. Ces pratiques n'ont rien d'exceptionnel parmi les théâtres francophones. A une époque où les ouvrages sont presque toujours donnés dans la langue du lieu, il n'est pas étonnant que le Grand Théâtre engage systématiquement des artistes venant des autres salles de langue française – les théâtres parisiens, bien sûr, mais aussi les opéras de Lyon, Marseille, Bruxelles, Nantes, Anvers, Lille, Bordeaux et même Alger.

Des Genevois avisés lancent donc une campagne pour que les mélomanes eux-mêmes aient leur mot à dire dans l'exploitation du Grand Théâtre. Les personnes souscrivant les actions émises épauleraient le directeur, qui devrait former une «belle troupe de grand opéra second ordre [sic], seule capable de satisfaire aux légitimes désirs de notre population[22]». De toute évidence, cette société compte recevoir une subvention de la Ville, mais au même moment le Conseil Municipal discute une proposition de supprimer le grand opéra. Les Genevois, dit le député d'Ivernois, n'ont qu'à «se contenter de représentations par des troupes de passage[23]». Se sachant près du but, l'Association des actionnaires lance un dernier appel en janvier 1884 pour récolter les vingt-cinq mille francs qui lui manquent. En prenant bien soin de préciser qu'il faudrait des pertes extraordinaires pour que les investisseurs ne rentrent pas dans leurs fonds, un comité d'action qui comprend l'architecte John Camoletti et le Conseiller d'Etat Alphonse Patru parvient à aligner des arguments de poids pour soutenir le Théâtre. D'abord, un grand nombre de familles vivent de ses activités et reversent cet argent dans l'économie genevoise. Deuxièmement, le répertoire qui s'y donne a une influence considérable sur le développement

22. *Tribune de Genève*, 5 décembre 1883.
23. *Journal de Genève*, 16 décembre 1883. Voir *Mémorial du Conseil Municipal*, 14 décembre 1883, XL/20, p. 372.

artistique de la population et la tient au courant de ce qui se passe ailleurs. Troisièmement, si l'on supprime le grand opéra et les œuvres nouvelles pour épargner l'argent dépensé en coûteuses mises en scène (comme ne cesse de le suggérer la Ville), le public ne viendra de toute façon pas entendre les «vieilleries démodées», et la situation financière n'en sera que plus désastreuse. Une chose est certaine, conclut le comité d'action dans une lettre ouverte publiée dans la presse: «On ne peut fermer le Théâtre à Genève. Plus que jamais, notre qualité de ville d'étrangers et notre rang de ville intelligente l'exige [...] pour [nous] épargner le fiasco d'un échec[24]».

Le groupe semble triompher quand le Conseil Administratif rappelle Tancrède Gravière à la tête du Théâtre, car c'est précisément l'homme pressenti par les actionnaires pour redresser la situation. Mais peu de temps avant sa prise de fonction, Gravière déclenche une polémique furieuse en refusant de signer la convention selon laquelle le Théâtre fournit l'Orchestre au Comité des concerts, mettant ainsi en péril les concerts d'abonnement. Tout finit cependant par s'arranger. Grâce à l'intervention d'un «généreux amateur[25]», Gravière accepte de mettre les musiciens à la disposition du Comité pour sauver les programmes symphoniques du samedi soir. Cependant, la mauvaise publicité autour de cet incident donne presque le coup de grâce aux efforts de l'Association des actionnaires. Ils finiront par aboutir péniblement en mars 1884. Les abonnés se rendent compte qu'ils sont passés très près de la catastrophe. Simple coïncidence ou pas, toujours est-il que moins d'une semaine plus tard, le succès du pianiste Eugène d'Albert lors de la création genevoise du *Concerto pour piano en mi bémol majeur* de son maître, Liszt, est si grand que l'artiste oblige son auditoire en délire «à trouver du charme même dans ses défauts[26]».

---

24. *Journal de Genève*, 5 décembre 1883.
25. Il s'agirait de Daniel Barton, consul anglais à Genève et donateur plus tard du Victoria Hall.
26. *Journal de Genève*, 10 mars 1884.

PRIX DES PLACES

REZ-DE-CHAUSSÉE	Bureau	Location
Baignoires d'avant-scène (9 pl.)	70.—	80.—
Fauteuils d'orchestre.....	5.—	6.—
Baignoires de pourtour (4 places)	20.—	24 —
Stalles de parquet.....	3.—	3.50
Parterre numéroté.....	2.50	3.—
Parterre.....	2.—	—.—
Strapontins et places debout....	2.—	— —
PREMIÈRE GALERIE		
Avant-scènes (9 places).....	70.—	80.—
Loge centrale (11 places).....	—.—	85.—
» » par place.....	7.—	8.—
Loges de face à salon	30.—	35.—
» » par place.....	7. -	—.—
Loges de face sans salon (5 plac.)	25.—	30.—
» » » par place.....	6.—	7.—
Loges de côté, 4 ou 5 places à..	4.—	5.—
Fauteuils de balcon.....	5.—	6 —
Strapontins.....	4.—	5.—
DEUXIÈME GALERIE		
Avant-scènes. 9 places à.....	5.—	6.--
Fauteuils de balcon.....	3.—	3.50
Loges de face.....	2.—	2.50
Loges de côté.....	1.50	2.—
TROISIÈME GALERIE		
Avant-scènes. 7 places à.....	2.50	3.—
Stalles numérotées cordon.....	1.50	—.—
Banquettes de pourtour.....	1.—	—.—

PRIX D'ABONNEMENTS

Pour 7 mois de Saison théâtrale

Du mois d'Octobre 1879 au mois d'Avril 1880

REZ-DE-CHAUSSÉE	A 5 jours par semaine	A 4 jours par semaine	A 2 jours par semaine	Au mois
	Fr.	Fr.	Fr.	Fr.
Baign. d'avt.-scène (9 pl.)	5200	5000	2950	840
» de pourtour (4 pl.)	1500	1400	850	240
Fauteuils d'orchestre	450	350	250	70
Stalles de parquet.....	300	250	150	50
PREMIÈRE GALERIE				
Loge centrale (11 pl.)	5700	5200	3250	1000
Loges de face à sal. (5 »)	2620	2400	1470	420
» » sans sal. (5 »)	2250	2000	1260	360
Loges de côté à 6 places..	1800	1600	1000	290
» » 4 »	1200	1000	650	210
Faut. de balcon (par pl.)	400	320	200	60
DEUXIÈME GALERIE				
Avant-scènes (9 places)..	3370	3100	1900	550
Faut. de balcon, par pl.	300	250	150	50
Loges de face, par place..	210	180	100	30
TROISIÈME GALERIE				
Avant-scènes (7 places)..	1310	1260	735	230

La Direction écoutera toutes les propositions qui pourront lui être faites, en ce qui concerne les loges et baignoires d'avant-scène, et la loge centrale des premières.

Prix des places et des abonnements pour la première saison.

A titre de comparaison, La Tribune de Genève *était vendue un sou (5 centimes) l'exemplaire.*

NOUVEAU THÉATRE DE GENÈVE

SAMEDI 22 NOVEMBRE 1879,

PREMIER CONCERT

DONNÉ SOUS LE PATRONAGE DE

LA SOCIÉTÉ GÉNÉRALE DE MUSIQUE

AVEC LE CONCOURS DE

M. ISIDORE LÉVI, VIOLON SOLO

ET DE

L'ORCHESTRE DU NOUVEAU THÉATRE

PROGRAMME

PREMIÈRE PARTIE

I. **Ouverture** de l'opéra « **Les Deux Journées,** » . . . . . *Chérubini.*

II. **Concerto** en mi mineur, pour violon, exécuté par M. Lévi, avec accompagnement d'Orchestre, ... *Mendelssohn.*

Allegro molto appassionato. Allegretto non troppo et allegro molto vivace.
Andante.

III. **Menuet,** extrait du **Quintetto N° 11,** exe pr tous les instruments à cordes, *Boccherini.*

INTERRUPTION DE VINGT MINUTES

DEUXIÈME PARTIE

IV. **Symphonie N° 7,** en la majeur,. . . . . *Beethoven.*

A) Poco sostenuto et vivace.
B) Allegretto.
C) Presto.
D) Allegro con brio.

L'Orchestre sera dirigé par M. HUGO DE SENGER.

On est instamment prié de ne pas prendre place dans la salle pendant l'exécution des morceaux. — Le Concert ne durera pas plus d'une heure 45 minutes.

Les sept autres Concerts auront lieu les Samedis 20 Décembre 1879, 17 et 31 Janvier, 14 et 28 Février, 13 Mars et 3 Avril 1880.

PRIX DES PLACES POUR CE CONCERT :

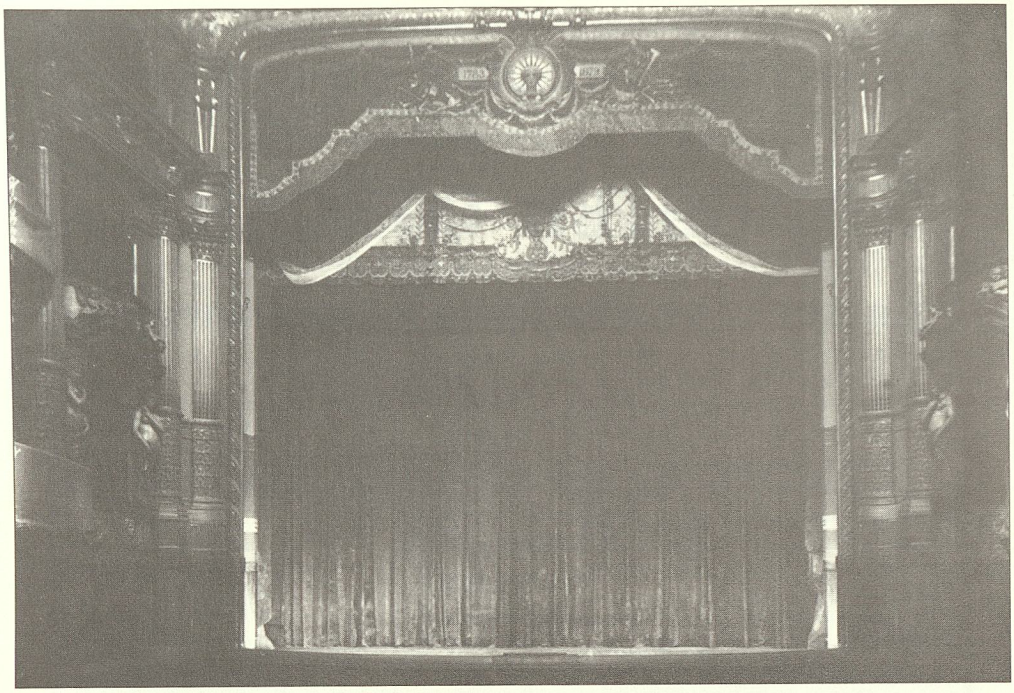
Ire Galerie, 5 fr.; en location, 5 fr. 50. — Fauteuils d'orchestre et baignoires, 4 fr.; location, 4 fr. 50. — Parquet numéroté, 2 fr.; location, 2 fr. 50. — Parterre, 1 fr.; location, 1 fr. 50. — IIme Galerie, 1 fr.; location, 1 fr. 25. — IIIme Galerie (stalles numérotées), 75 c.; location, 1 fr. — IIIme Galerie (banquettes), 50 c.: location, 60 c.

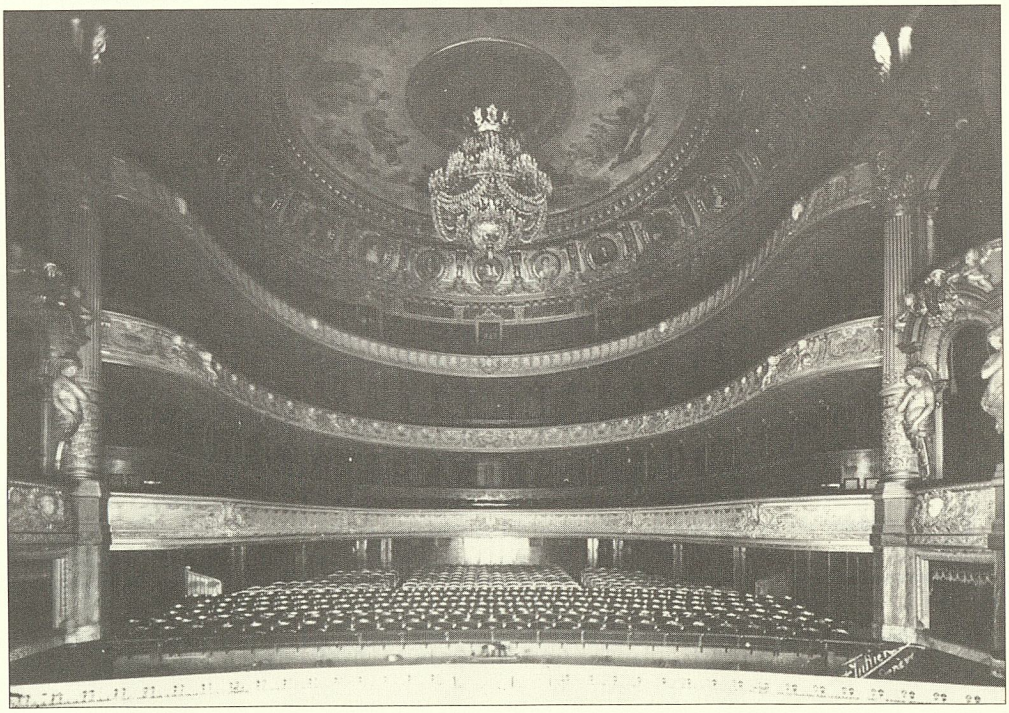
Le bureau de location, situé Boulevard du Théâtre, au rez-de-chaussée, est ouvert tous les jours, de 11 à 4 heures.

Ouverture des bureaux à 7 h. et demie. - On commencera à 8 h.

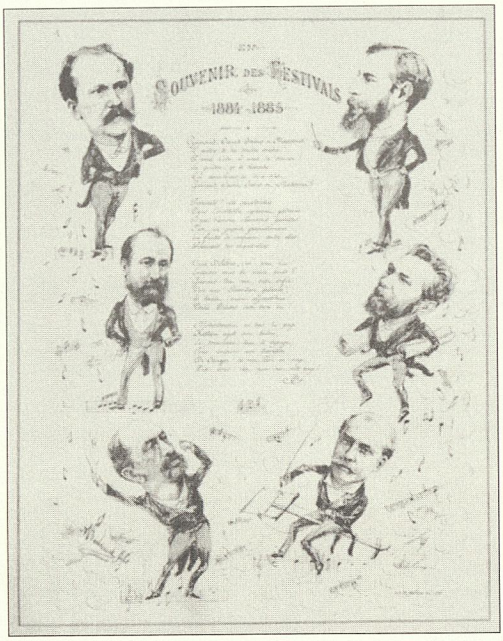
Imp. J-D. Jarrys.

Programme du premier concert «classique» donné par l'Orchestre du Théâtre, le 22 novembre 1879.





Le Salon rouge (petit foyer), octobre 1912 :
sur la cheminée en marbre gris, on aperçoit deux vases de Chine, dons de l'architecte, Jacques-Elysée Goss.
Page de gauche, en haut : La scène, rideau fermé, vue depuis la Grande salle, octobre 1912.
Page de gauche, en bas : La Grande salle, vue depuis la scène, octobre 1912.



Affiche annonçant les «Festivals» de la saison de 1884 - 1885. On reconnaît du haut en bas, à gauche, Jules Massenet, Léo Delibes et Hugo de Senger, et à droite, Camille Saint-Saëns, Ernest Guiraud et Léopold Ketten (dessin de Maurice Bourcart).

CHAPITRE II

L'ÉVOLUTION DU GOÛT (1884 - 1896)

Je me souviens de ce cher et bienveillant public genevois et je me réjouis de me retrouver en communication avec lui [1].

MALGRÉ les douleurs de sa naissance, le Grand Théâtre se développe, de sorte que ses cousins plus âgés de Lyon ou de Bruxelles et même son jumeau du Palais Garnier ne peuvent plus l'ignorer. La saison de 1884 - 1885 est marquée par deux événements. D'abord, Tancrède Gravière peut annoncer la création genevoise tant attendue d'*Hérodiade*. Ensuite, les «grands festivals», voulus par Senger, pour présenter les œuvres de l'école française sous la baguette de leurs auteurs, vont enfin pouvoir se réaliser.

D'*Hérodiade* à *Lohengrin*

L'obsession des Genevois pour faire monter l'opéra de Massenet avant l'Opéra de Paris avait fait couler tellement d'encre que l'on aurait pu craindre que sa première exécution en décembre 1884 ne soit pas à la hauteur de l'attente. Cependant, avec le compositeur à la tête de l'Orchestre du Théâtre et Edmond Vergnet dans le rôle de Jean-Baptiste qu'il avait créé à Bruxelles, *Hérodiade* obtient un très grand succès. *La Scène* dresse la liste des cadeaux somptueux faits à Massenet lors de son séjour, et conclut :

> *Le Grand Théâtre de Genève est une reproduction sur une moindre échelle de l'Opéra de Paris avec d'intelligentes et heureuses modifications* [...]. *M. Gravière est puissamment soutenu et secondé par un Comité composé d'amateurs dont le dévouement est à la hauteur d'opulentes fortunes* [...]. *Saluons les efforts d'hommes*

1. Lettre de J. Massenet à la direction du Grand Théâtre, citée in *La Scène*, 16 septembre 1887.

éminents tels que Gounod, Saint-Saëns, Massenet, etc., qui, résolus à secouer le joug officiel et despotique de Paris, marchent d'un pas ferme vers la décentralisation[2].

L'Orchestre profite, bien entendu, de la présence à Genève de Massenet pour l'inviter à diriger un programme de ses propres œuvres. De toute évidence, ravi de l'accueil que lui font les Genevois, Massenet oublie le passé et, de retour à Paris, écrit lettre sur lettre pour remercier Gravière et Senger entre autres. C'est le début d'un lien fait d'affection et d'estime pour Genève, son Théâtre et l'Orchestre, qui le lui rendront bien. (Massenet sera charmé par la fête de l'Escalade, lors d'un séjour à Genève en décembre 1899 pour diriger les dernières répétitions de *Cendrillon*, et des amis genevois lui enverront par la suite chaque année une marmite en nougat remplie de légumes en massepain[3].) A travers les formules d'usage dans sa correspondance, on devine un Massenet particulièrement sensible au travail des musiciens genevois.

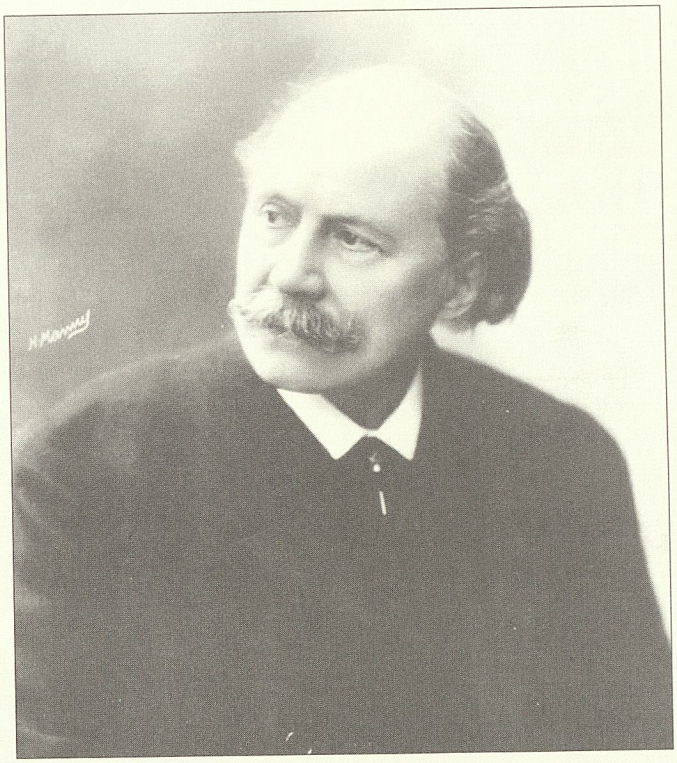
14.XII.84 Voulez-vous, cher Monsieur Ketten, présenter mes hommages les plus reconnaissants à toutes ces dames [*de la Société de chant du Conservatoire*] *dont la présence a été l'attrait et le charme de cette belle exécution* [*du troisième acte du* Roi de Lahore][4].

Le compositeur français effectue son retour à Genève trois saisons plus tard pour diriger la création de la version remaniée de *Don César de Bazan*, dont toute la partition originale avait été détruite par l'incendie de l'Opéra-Comique à Paris en mai 1887. L'œuvre était tombée dans l'oubli depuis sa création en 1872 pour des raisons aussi bien politiques que musicales. Massenet exprime sa «plus vive satisfaction», et la critique souligne l'originalité du traitement de l'orchestre. Malgré sept représentations, les recettes espérées ne sont pas au rendez-vous, et ayant tout misé sur *Don César*, le directeur est obligé de rayer du programme *Don Giovanni* de Mozart et *Mefistofele* de Boïto. Pendant ce même

2. *La Scène*, 8 février 1885.
3. Claude Tappolet, *La vie musicale à Genève au XIXe siècle*, Genève, Jullien, 1972, p. 75.
4. Lettre de Jules Massenet à Léopold Ketten, citée in *Journal de Genève*, 17 décembre 1884.

séjour, Massenet dirige *Manon*. Les membres de l'Orchestre et les chœurs lui offrent une paire de vases en bronze, et l'Union musicale française (une fanfare) vient lui rendre hommage en jouant la *Marseillaise* en coulisse. Le concert d'abonnement consacré à sa musique orchestrale est moins réussi, un «festival» qui, aux yeux des critiques, «ne méritait pas ce nom» :

> *21.I.88* *Le maître eût été encore plus aimable en nous apportant quelque suite orchestrale inédite au lieu de ce banal* Entr'acte-valse *du* Crocodile *et de cette* Parade militaire, *badinage inoffensif qui eût été mieux à sa place au kiosque des Bastions* [...]. *Mais le nombre de numéros bissés, malgré la consigne, prouvait suffisamment le plaisir que prenait le public à voir M. Massenet diriger ses œuvres* [...]. *Il électrise ses musiciens. Aussi l'exécution a-t-elle été irréprochable*[5].



Jules Massenet, lors de son séjour à Genève en décembre 1899 pour diriger les dernières répétitions de Cendrillon *avant sa création genevoise.*

5. *Journal de Genève*, 26 janvier 1888.

Félicie Arnaud, l'une des coqueluches des mélomanes genevois, photographiée ici dans le rôle de Manon, qu'elle chanta au Grand Théâtre lors de la reprise de l'ouvrage (saison de 1884 - 1885).

Au Grand Théâtre, les opéras de Massenet résisteront de façon remarquable face à un certain changement de mode et au wagnérisme triomphant, et cela tout au long de la période qui nous concerne. Même un ouvrage comme *Werther*, dont la création genevoise doit affronter la concurrence redoutable de *Lohengrin* et de *La Walkyrie*, tirera son épingle du jeu et sera joué cent fois à Genève entre 1892 et 1918. Les premières auditions genevoises de *Sapho* (douze représentations en 1898 - 1899) et surtout de *Cendrillon* (donné vingt-trois fois la saison suivante) constituent même des triomphes. Encore lors de la saison 1904 - 1905, quand des ouvrages comme *Paillasse* et *La Bohème* de Puccini tiennent le haut de l'affiche, *Grisélidis* et *Le Jongleur de Notre-Dame* se font très bien accueillir lors de leur création genevoise. Et entre l'ouverture du nouveau Théâtre et la fin de la Première Guerre, il n'y a que *Faust* et *Carmen* qui font mieux que l'inusable *Manon*, représenté presque 200 fois à la Place Neuve.

Il est vrai que tous les Genevois ne sont pas des adeptes de Wagner. On peut donc voir, lors d'une exécution du finale de *La Walkyrie* en concert, «dans une même rangée d'auditeurs des visages ravis et rayonnants à côté de mines allongées sur lesquelles on sent passer de névralgiques agacements[6].» Les amateurs sont probablement plus nombreux, puisque ce finale sera redonné sur demande un mois plus tard. Quand on attribue à l'influence de Wagner le franc succès du *Chevalier Jean*, œuvre de Victorin Joncières, qui vient en 1886 diriger la première exécution genevoise de son ouvrage peu après sa création à l'Opéra-Comique, on entend faire au compositeur français le plus beau des compliments, même si «en écoutant cette musique, l'on pense davantage à celui qui l'a inspirée qu'au compositeur même[7]».

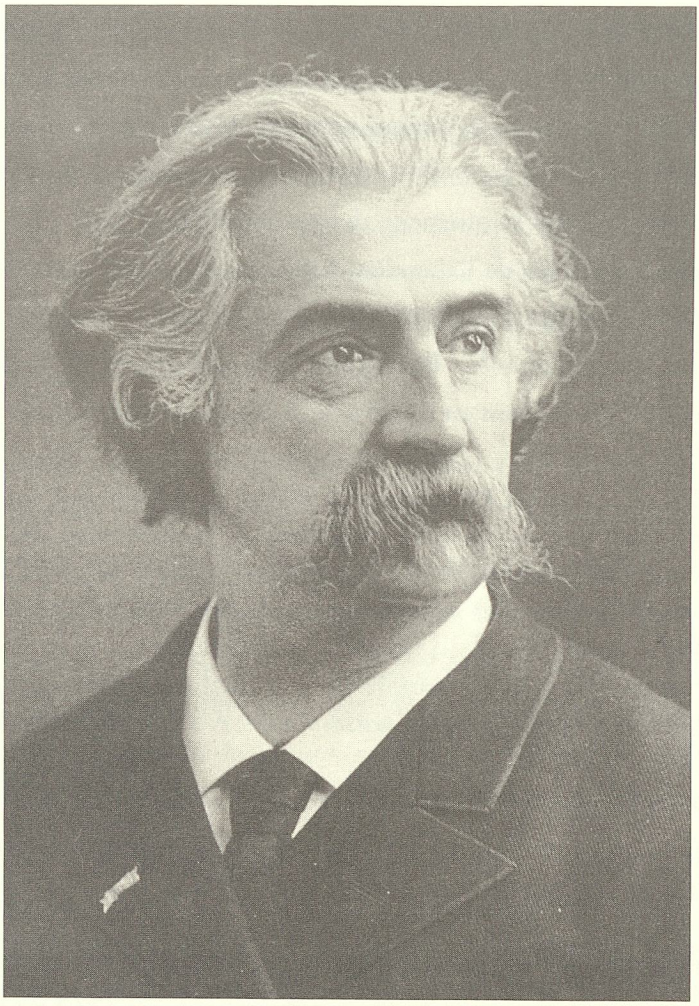
6. *Journal de Genève,* 10 janvier 1886 (Ferdinand Held).
7. *Journal de Genève,* 28 janvier 1886 (Ferdinand Held).

L'intermède Bergalonne

Festivals d'œuvres de Saint-Saëns, Massenet et Delibes dirigés par les compositeurs, trois concerts par le violoniste prodige Pablo Sarasate, la première apparition à Genève du violoniste Joseph Joachim : tous les observateurs contemporains s'accordent à voir cette saison de 1884-1885 comme la plus brillante depuis l'ouverture du nouveau Théâtre. A cet égard, le soutien du consul anglais Daniel Barton aux soirées d'abonnement aura été déterminant. Alors qu'un «grand concert» donné en fin de saison au bénéfice de Senger devrait couronner ses efforts pour établir l'Orchestre sur des bases inébranlables, avec un programme comprenant des œuvres des compositeurs genevois Aloïs Diodati et Laurent Junod, l'événement aura plutôt valeur de concert d'adieux. Les mécènes qui soutiennent l'Orchestre annoncent qu'ils ne souhaitent pas réengager Senger, lui préférant Francis Bergalonne, originaire de Nantes, qui dirige les représentations lyriques au Théâtre depuis 1858.

Bergalonne, moins expérimenté que Senger dans le répertoire symphonique, s'efforce de continuer le travail de ce dernier, en donnant les créations genevoises des romantiques allemands, des extraits d'opéras wagnériens et de quelques œuvres suisses. Les programmes restent néanmoins extrêmement hétéroclites. Un concert typique comprend des extraits des *Créatures de Prométhée* de Beethoven en première audition genevoise, une *Gavotte* de Lully, une *Tarentelle* de Raff, l'*Abendlied* de Schumann dans son orchestration par Saint-Saëns (pour marquer la publication par Clara Schumann des lettres de jeunesse de son mari), un *Divertissement* de Lalo et, comme bis, le *Largo* de Haendel dans une version pour hautbois et quatuor à cordes. Avec un air de *Jeannot et Colin* (1814) de Nicolò Isouard présenté comme «pièce de résistance», les critiques cachent difficilement leur déception.

19.XII.85 Que de vides dans la salle et quelle froideur inusitée dans le public samedi passé! [...] [Fut-ce] la symphonie retranchée, le programme un peu mince, l'absence du virtuose accoutumé? [...] Les 33 opéras d'Isouard sont bien oubliés aujourd'hui [...]. Démodé, cet air est d'un intérêt rétrospectif[8].



Francis Bergalonne (1833 - 1907),
chef attitré des représentations lyriques entre 1858 et 1901,
d'abord au Théâtre de Neuve, puis au Grand Théâtre.

8. *Journal de Genève,* 25 décembre 1885 (Ferdinand Held).

Les quelques rares succès de la saison Bergalonne, dont le Festival Joncières et le finale de *La Walkyrie* en version de concert, ne pourront compenser le manque d'affluence aux autres soirées d'abonnement, ni cacher le fait que celles-ci n'offrent plus les mêmes attraits que du temps de Senger : les premières auditions se raréfient, et les programmes ne font plus preuve de beaucoup d'imagination. Le cas extrême est le même air d'*Otello* de Rossini chanté à trois concerts de suite par un membre de la troupe lyrique. Seules les symphonies de Beethoven et de Mozart sont encore jouées régulièrement. Henri Ruegger assure d'un ton ironique «qu'on peut voir les ombres éplorées de Mendelssohn, de Schumann et de Schubert errer mélancoliquement devant les affiches de la Place Neuve, en proie à toutes les douleurs de l'abandon. Espérons que M. Bergalonne sera ému à cette nouvelle, et voudra rendre à la tranquillité ces illustres trépassés en les jouant le plus tôt possible[9]». Bergalonne, qui doit regretter amèrement son ancien poste, arrive péniblement à la fin de la saison symphonique.

> *3.IV.86* *La* Jubel Ouverture [*de Weber*] *qui terminait le concert a été massacrée, et il est heureux que quelques abonnés du parterre, selon une habitude décidément invétérée, soient sortis au pas militaire, frappant les portes sans discrétion, car le public distrait s'est moins aperçu des mauvais traitements dont le malheureux Weber a été l'objet* [...]. [*Cette*] *saison bien terne* [...] [*a été*] *suivie par le public avec la plus grande indifférence* [...]. [*Les*] *grands virtuoses étrangers* [...] *qui attiraient la foule les années précédentes ont brillé par leur absence*[10].

Le retour de Senger

Curieusement, ce n'est pas à cette saison désastreuse, mais bien à une autre controverse qu'est dû le retour de Senger. Le prix exigé par Louis Bernard, le directeur du Théâtre en 1885 - 1886, pour mettre l'Orchestre à la disposition d'artistes de passage est jugé trop élevé, entraînant non seulement le départ du

9. *Journal de Genève,* 25 février 1886.
10. *Journal de Genève,* 8 avril 1886 (Ferdinand Held).

directeur mais aussi la dissolution de la Société générale de musique et la création de la Société civile de l'Orchestre de la Ville. Au cours d'un furieux échange de lettres ouvertes dans les colonnes des journaux, le vice-président de la Société générale fait remarquer, non sans raison, que les statuts de l'Orchestre s'inspirent largement des règlements en vigueur ailleurs en Suisse, où la «juste rétribution» demandée par Bernard pour la location de l'ensemble se partage normalement entre le théâtre et la société qui organise les concerts. Leitmotiv de la vie musicale genevoise pendant quarante ans, le statut ambigu de l'Orchestre –géré par un comité de bénévoles, financé en grande partie par les abonnés, subventionné par la Ville mais soumis au bon vouloir de la direction du Théâtre qui elle-même dépend directement du Conseil Administratif– ne sera définitivement réglé qu'avec l'arrivée d'Ernest Ansermet et la création de l'Orchestre de la Suisse Romande en 1918.

Manifestement, faute de programmes attirants et de solistes de marque, les mélomanes genevois –dont les goûts ont évolué depuis 1879 sous l'influence de Senger– désertent les soirées du samedi. Un nouveau Comité se forme «pour prendre en main l'organisation artistique» de concerts d'abonnement «qui soient au niveau de la réputation musicale de Genève», avec «le bienveillant concours» de l'Association genevoise des intérêts du commerce et de l'industrie. Ce Comité est composé de Senger, réengagé comme chef, de Barton et de Gally, le nouveau directeur du Théâtre. On voit se développer une collaboration avec des hommes d'affaires, une sorte de mécénat précoce qui ose dire son nom puisque les concerts peuvent «favoriser le développement des intérêts commerciaux par l'attrait de plus en plus grand que Genève présentera aux étrangers[11]». Tous ces efforts vont porter leurs fruits dès le premier concert de la saison 1886 - 1887.

20.XI.86 Les habitués des concerts du Théâtre, qui l'an passé, contemplaient

11. *Journal de Genève*, 14 octobre 1886.

d'un œil mélancolique les rangées de fauteuils vides [...] *ont retrouvé samedi soir* [...] *l'éclat et l'animation des saisons d'autrefois* [...]. *Une couronne est venue* [...] *témoigner* [*à M. de Senger*] *la vive satisfaction qu'éprouve le public à le voir reprendre son poste. L'Orchestre a fait une excellente impression* [...]. *Le talent de* [...] [*M. Eugène Ysaÿe*] *s'est développé et mûri depuis sa dernière visite, mais c'est surtout à ses qualités d'expression qu'il doit son succès* [...]. *Après les* Variations *de Joachim (avec orchestre), il a senti qu'il avait mis son public à une rude épreuve –car c'est une des œuvres les plus rébarbatives qui se puissent entendre* [...]. *C'est dans la* Paraphrase de Parsifal *que M. Ysaÿe a le plus enchanté son monde*[12].

Le violoniste belge, Eugène Ysaÿe (1858-1931), l'un des virtuoses les plus appréciés par les Genevois aux concerts d'abonnement.

12. *Journal de Genève*, 25 novembre 1886 (Ferdinand Held).

Fidèle à ses promesses, Senger remet tous les grands symphonistes au programme, et les ouvertures de Wagner bénéficient d'une attention accrue. Il n'hésite pas non plus à faire jouer la musique de Berlioz : des extraits de *Roméo et Juliette* (œuvre que Senger avait exécutée sous la direction du compositeur à Leipzig dans les années 1850), l'*Invitation à la valse* de Weber dans l'orchestration berliozienne, ni même la *Marche funèbre* de *Hamlet*, bien que l'Orchestre ne puisse pas aligner les trente violons, douze altos, douze violoncelles et dix contrebasses qu'exige la partition.

Parmi les «auteurs contemporains», les abonnés apprécient le Genevois d'origine lyonnaise, Hippolyte Mirande, tant pour ses analyses de programmes dans *La Scène* que pour son rôle de chef et celui de compositeur : il dirige la création de ses *Pièces fantaisistes* pour orchestre. Il fait également parler de lui en donnant des conférences à l'Académie de Musique sur l'histoire de la musique, de l'Antiquité à Berlioz. Il deviendra par la suite professeur au Conservatoire. Oubliée aujourd'hui, Louise Molly est peut-être la première compositrice suisse jouée à Genève, et en tout cas la première aux concerts du Théâtre. La presse trouve ses pièces pour orchestre «pleines de bonnes intentions» mais conclut que la simplicité de l'*Adagio religioso*, «quoique voulue, est un peu excessive[13]». L'un des plus ovationnés des jeunes compositeurs est Gabriel Pierné, élève de Massenet.

> *4.II.88* [...] *On ne s'attendait guère* [...] *à trouver en M. Pierné une personnalité musicale aussi marquante et aussi complète* [...]. *Le jeune Prix de Rome* [...] *a pu, pendant tout un concert, tenir son public en haleine* [...]. [*Q*]*ue d'ingéniosité, de goût, d'inspiration heureuse ! Le numéro qui a le mieux montré le talent du compositeur est sans contredit le* Concerto en ut mineur pour piano et orchestre [...] [*qui*] *rappelle plutôt Saint-Saëns que Massenet*[14].

13. *Journal de Genève*, 24 mars 1887 (Ferdinand Held).
14. *Journal de Genève*, 10 février 1888 (Ferdinand Held).

Pourtant, trois concerts de suite consacrés à la musique «inédite» dépassent décidément les bornes.

> *18.II.88 Aussi le public a-t-il montré une froideur dont M. Jules Bordier a été l'innocente victime* [...]. *Le public vient pour entendre : primo, les œuvres des classiques ou des maîtres en passe de le devenir (Rubinstein, Brahms, Wagner, etc.) ; secundo, des virtuoses de premier ordre ; et tertio, un numéro, deux au plus, de musique inédite d'auteurs contemporains*[15].

Des humiliations autrement plus grandes attendent Senger : pour le traditionnel concert supplémentaire organisé en fin de saison à son bénéfice, il se trouve devant une salle à moitié vide. La deuxième partie du programme, comportant des œuvres nouvelles de compositeurs genevois (Laurent Junod, Georges Pascal, Armand Raynaud), n'intéresse pas grand monde. Et puis, la concurrence des concerts de l'Orchestre Lamoureux, alors en tournée à Genève, doit être redoutable. Le Comité, trouvant la main du chef un peu trop lourde, et estimant ne pas avoir les coudées franches pour répondre aux désirs des abonnés, en appelle au Conseil Administratif pour que ce dernier soit impliqué dans la préparation des programmes de la saison suivante. Ainsi, Eyrin-Ducastel, dont le mandat comme directeur du Théâtre s'est vu prolonger à la demande expresse d'une quarantaine d'abonnés aux spectacles lyriques, se fait confier une «concession» (le contrôle financier) sur les concerts du samedi, même s'il doit en principe s'entendre avec le Comité sur leur déroulement. Il obtient également satisfaction sur un autre point de litige de longue date : les membres permanents de l'Orchestre voient leur nombre fondre, avec la possibilité toutefois d'être augmenté pour les productions de grand opéra. En cumulant les fonctions de directeur, de metteur en scène et de régisseur général, Eyrin-Ducastel s'arroge aussi les droits de propriété sur tous les nouveaux décors. Sa mainmise pour la saison 1888-1889 est donc totale. D'ailleurs, les répercussions de la réduction des effectifs de l'Orchestre commencent à se faire sentir déjà à la fin de la saison précédente.

---

15. *Journal de Genève*, 23 février 1888 (Ferdinand Held).

— 12 —

moins d'entre eux parmi ceux qui ont fait la saison théâtrale précédente.

L'orchestre est composé d'un premier chef d'opéra et de quarante-~~six~~ sept exécutants, au moins, répartis de la manière suivante :

Premiers violons	~~8~~	7
Seconds violons	~~6~~	5
Altos	~~4~~	3
Violoncelles	~~4~~	3
Contrebasses	~~4~~	3
Flûtes	2	
Hautbois	2	
Clarinettes	2	
Bassons	2	
Cors	4	
Pistons	2	
Trombones	3	
Timbalier	1	
Grosse caisse	1	
Harpe	1	

Le diapason adopté est le diapason normal français.

Art. 36. Le Directeur du théâtre aura à sa charge :

a) ~~Un chef répétiteur des chœurs et conduisant le vaudeville et le drame~~.

b) Un pianiste accompagnateur et organiste.

Art. 37. La musique de vaudeville et de drame sera exécutée par douze musiciens au moins, désignés par le chef d'orchestre.

Art. 38. Le Conseil Administratif se réserve, sans qu'il y ait lieu à aucune indemnité pour le Directeur, la faculté de disposer de l'orchestre du théâtre pour des réceptions officielles ou des fêtes publiques, une fois pendant la saison d'hiver et pour autant qu'il en possède un, deux fois pendant la saison d'été.

VIII

Prix des places. — Locations.

Art. 39. Le prix des places est fixé comme suit :

L'orchestre devra être augmenté pour les représentations de grand opéra

Cahier des charges élaboré par le Conseil Administratif de la Ville de Genève (saison de 1888 - 1889) pour Eyrin-Ducastel, directeur du Théâtre entre 1887 et 1889.
Les corrections ajoutées à la main concernent la diminution des effectifs de l'Orchestre.

> 7.IV.88 *L'Orchestre l'a bien exécutée* [*la* Symphonie «Jupiter» *de Mozart*] *malgré le peu de répétitions et l'absence du premier violon* [...]. *Il est réellement inadmissible qu'un pupitre aussi important puisse être inoccupé deux concerts de suite; l'interprétation en souffre trop, comme on a pu le remarquer dans les autres œuvres* [...]. [N]*ous espérons que pour la saison prochaine la direction veillera à ce que ce fait ne se reproduise pas. Puissent aussi les répétitions être plus complètes et plus nombreuses* [...]. *Il faut aussi tenir compte du surmenage des musiciens* [...]. *Tant que le même orchestre servira à deux fins, on se trouvera dans le même état d'infériorité relative*[16].

«L'année la plus pénible»

L'épouvantable orage qui éclate le soir du 2 octobre 1888, et qui a bien failli compromettre la réouverture de la saison lyrique, ne présage rien de bon pour ce que Senger qualifiera plus tard de l'année la plus pénible de sa vie. Cet «ouragan» restera dans le mémoire des Genevois car il cause plus de cent mille francs de dégâts. Le public de fête venu entendre *La Fille du régiment* a du mal à suivre ce qui se passe sur scène à cause du roulement de tonnerre et du bruit des averses qui s'abattent sur la Place Neuve. L'Orchestre, qui n'est plus que l'ombre de lui-même, tire péniblement son épingle du jeu et est violemment pris à parti dans la presse. Dans ces circonstances, sa prestation peu satisfaisante trois semaines plus tard, au premier concert d'abonnement, n'étonne pas.

> 27.X.88 *On sentait un manque évident de répétitions; on devinait que le programme avait été composé hâtivement, sans préoccupations artistiques; autrement, on n'eût jamais placé en regard d'une œuvre de Beethoven* [Huitième Symphonie] *cet interminable ballet de* Hamlet [*de Thomas*] [...]. *Plus grave que ce manque de goût* [...] *le nombre* [*des cordes*] *est cette année tout à fait insuffisant. De 12 qu'ils étaient l'an passé, les premiers violons ont été réduits à six;* [...] [*les autres pupitres*] *sont en diminution analogue. Cette économie* [...] [*a*] *un effet désastreux pour l'équilibre orchestral :* [...] *il faudrait que la qualité fût d'autant meilleure; malheureusement, elle laisse bien à désirer* [...]. *M. Hugo de Senger tire cependant tout ce qu'il peut de sa petite phalange* [...][17].

16. *Journal de Genève*, 14 avril 1888.
17. *Journal de Genève*, 2 novembre 1888 (Ferdinand Held).

Eyrin-Ducastel consent tout de même à augmenter le nombre des cordes quand le Grand Théâtre a l'honneur d'accueillir *Le Roi d'Ys*, en présence d'Edouard Lalo, peu après sa création à Paris. Mais de toute évidence surmené par les répétitions pour ce spectacle, l'Orchestre n'aura guère le temps de préparer pour le lendemain le festival consacré aux œuvres de Lalo. La deuxième tentative de donner sa *Symphonie en sol mineur* ne sera pas la bonne non plus.

> *8.XII.88 Nous passerions volontiers sous silence le quatrième concert du Théâtre, que nous nous garderons bien de dénommer «classique» ; c'est le fiasco le plus complet que nous ayons jamais pu constater* [...]. *On pouvait espérer que les musiciens achèveraient d'étudier* [...] [*la* Symphonie en sol mineur] *pour la séance de samedi, mais il n'en a rien été* [...]. *Cette année, l'insuffisance, numérique et autre, de l'Orchestre l'empêche de donner* [...] *satisfaction* [...]. *Une ville comme la nôtre* [...] *peut exiger davantage; il y a là une réforme urgente à opérer pour l'année prochaine et il faudrait absolument que les concerts* [...] *répondissent mieux au goût et aux besoins de notre public* [...] [18].

Outre la diminution de la qualité, les dimensions réduites de l'Orchestre vont également exercer une influence déterminante sur ses programmes car il se voit brusquement privé des effectifs exigés à l'époque pour la plupart des grandes symphonies. Le cas de Piotr Tchaïkovski est particulièrement pénible. Venu à Genève pour diriger un festival de ses œuvres, le compositeur russe renonce à faire jouer l'une de ses symphonies et la fait remplacer par la *Sérénade pour cordes* et *Mozartiana*. Le public, enthousiaste, applaudit à tout rompre, mais comment croire que «l'Orchestre s'est montré à la hauteur de sa tâche[19]» quand on lit ailleurs que les musiciens n'avaient reçu les partitions que trois jours avant le concert ? Pire encore, un morceau doit être supprimé en plein concert quand on se rend compte que la soliste, la soprano Félicie Arnaud, en possède l'unique partition !

> *9.III.89 Le festival Tchaïkovski a prouvé une fois de plus combien il est néces-*

18. *Journal de Genève*, 13 décembre 1888 (Ferdinand Held).
19. *La Scène*, 14 mars 1889.

GRAND THÉATRE DE GENÈVE

DIRECTION F. EYRIN-DUCASTEL

Samedi 9 Mars 1889, à huit heures du soir

(NEUVIÈME CONCERT DU THÉATRE)

FESTIVAL TCHAÏKOVSKY

Sous la direction de l'AUTEUR

AVEC LE CONCOURS DE

M. L. SÉRAN — Ténor du Grand Théâtre

Mlle Félicie ARNAUD — 1re Chanteuse du Grand Théâtre

M. DAUPHIN — Basse du Grand Théâtre

ET DE

L'ORCHESTRE DE LA VILLE DE GENÈVE

PREMIÈRE PARTIE

1. **Sérénade** pour instruments à cordes. . . . . *Tchaïkovsky*
   a) Pezzo in Forma di Sonatina. — *b)* Valse. — *c)* Elegia. — *d)* Finale (thème russe).

DEUXIÈME PARTIE

2. **Mozartiana,** . . . . . *Tchaïkovsky*
   a) Andante religioso. — *b)* Menuet.
3. **Moment terrible,** romance chantée par M. SÉRAN, ... *Tchaïkovsky*
4. *a)* **Ah! qui brûla d'amour!...** / *b)* **Pourquoi?**. . . . . mélodies chantées par Mlle Félicie ARNAUD, *Tchaïkovsky*
5. **Sérénade de Don Juan,** chantée par M. DAUPHIN. . . . . *Tchaïkovsky*
6. **Suite d'orchestre no 1,** . . . . . *Tchaïkovsky*
   a) Introduzione e Fuga. — *b)* Divertimento. — *c)* Andante. — *d)* Marche miniature. — *e)* Gavotte.

Le piano à queue, de la maison Bron & Berguer, sera tenu par M. Léopold KETTEN.

PRIX ORDINAIRES DES PLACES — Voitures de tramways pour Carouge et Chêne-Annemasse.

DIMANCHE 10 MARS, à deux heures après midi, MATINÉE A PRIX RÉDUITS

LA GRANDE DUCHESSE DE GEROLSTEIN

Opéra-bouffe en 3 actes, d'Offenbach. — Mlle Pirard remplira le rôle de la Grande Duchesse.

DIMANCHE SOIR, à 7 heures 1/2, REPRESENTATION EXTRAORDINAIRE

LA TRAVIATA

Opéra en 4 actes, de G. Verdi.

M. SERAN — Mme F. ARNAUD — M. DECHESNE

Avec le concours de **M. DEKERNEL** des Bouffes.

La PERICHOLE

Opéra-bouffe en 3 actes, d'Offenbach.

Mlle PIRARD remplira le rôle de la Perichole. - M. DEKERNEL, celui de Piquillo.

PRIX ORDINAIRES DES PLACES

Genève. — Imp. L.-F. Jarrys, Treille, 4.

Affiche pour le Festival Tchaïkovski sous la direction du compositeur, saison de 1888 - 1889.

> *saire que nos concerts du Théâtre soient soumis au contrôle d'un comité ad hoc,* [...] *au point de vue* ***artistique*** *et* ***musical*** [...]. *Toute cette* Suite [*la* Première] [...] *nous a donné envie d'en entendre davantage. Puisse le maître nous revenir avec une grande œuvre, lorsque nous aurons un orchestre digne de lui !* [20]

Au moins ces lacunes favorisent-elles l'essor de compositeurs locaux tels Jules Schnéegans (membre de l'Orchestre) et Edouard Broustet, qui font entendre des tarentelles, thèmes et variations et d'autres genres plus courts et surtout moins difficiles. On comble les trous également avec des œuvres tombées dans l'oubli, notamment *Le Devin du village* de Rousseau. Mais cela ne suffira pas à remplir une salle parfois aux trois-quarts vide. Lié pour le meilleur et le pire à l'Orchestre, Eyrin-Ducastel, dont on dit la situation financière difficile, essaie tout pour attirer du monde, engageant un hautboïste et un flûtiste de la Garde Républicaine de Paris, pour jouer en uniforme des «variations de virtuosité» à l'entracte d'un concert. Quand la presse abasourdie laisse suggérer sur un ton ironique qu'une telle attraction aurait plutôt sa place dans un spectacle lyrique, le directeur la prend au mot et fait jouer les musiciens sur scène entre deux opéras [21]. Ce ne sont pas non plus les représentations supplémentaires après la fin de la saison qui vont sauver les «petits emplois» menacés, bien que les Genevois courent voir *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière donné par la troupe d'Alphonse Scheler. Face au refus de la Comédie-Française et de l'Odéon de prêter les arrangements des intermèdes de Lully, Hippolyte Mirande a recours au manuscrit de l'adaptateur, Weckerlin, et fait recopier des extraits, qui sont alors exécutés sous sa direction. Attaqué sur tous les fronts, Eyrin-Ducastel est déclaré en état de faillite en mai 1889 et se fait nommer administrateur du Grand Théâtre de Lyon, laissant celui de Genève en bien mauvaise posture. Sous la pression d'un groupe d'abonnés et de mélomanes, le Conseil Administratif le remplace par l'une des basses de la troupe, François Dauphin.

---

20. *Journal de Genève*, 14 mars 1889 (Ferdinand Held).
21. *Journal de Genève*, 20 janvier 1889.

François Dauphin, l'une des basses de la troupe (ici dans le rôle de Méphistophélès dans Faust*), qui fut également directeur du Théâtre entre 1889 et 1896.*

Un nouveau départ

La Ville s'attelle à la tâche de relever la qualité de l'Orchestre, tombée bien bas. Les autorités chargent le Comité d'organiser la nouvelle saison en collaboration étroite avec Senger et autorisent l'engagement de plusieurs musiciens, portant les effectifs à nouveau au nombre de quarante-six. La rédaction, pour chaque concert du samedi, d'un programme officiel contenant des renseignements sur les artistes ainsi qu'une analyse par Mirande des œuvres jouées, est une innovation bienvenue. A la rentrée, la presse salue la fin «des tapages discordants» et relève la discipline renforcée des instrumentistes. Pour sa part, le public retrouve le chemin de la Place Neuve le samedi soir, car sa curiosité se trouve aiguillonnée par des solistes prestigieux, tels que Paderewski ou Joachim.

> *23.XI.89 Ce concert a été l'un des plus fréquentés jamais donnés à Genève, et nombre de personnes n'ont pu trouver de place* [...]. *Il s'agissait d'entendre le plus fameux violoniste de notre temps, Joseph Joachim* [...]. *Le jeu du maître est le comble du grand art,* [...] *et son interprétation du* Concerto *de Beethoven ne sera jamais égalée* [...]. *Quant aux pièces de Bach qui ont suivi, Joachim seul est aujourd'hui capable de les jouer avec cette royale aisance et cette vérité de style*[22].

Dès 1890, les concerts se nomment «d'abonnement» (et non plus «classiques»), sans doute tant pour marquer la volonté du Comité de faire une large part à la musique «moderne» que pour suivre l'usage d'autres villes en Suisse. On engage de nouveaux solistes dont l'un, le Vaudois Willy Rehberg, pianiste et nouveau professeur au Conservatoire, succédera à Senger à la tête de l'Orchestre. Rehberg se produit lors d'un concert de gala au Théâtre pour ouvrir un Concours musical pour harmonies, fanfares et sociétés chorales. L'importance de l'événement est considérable puisqu'il réunit pour trois jours au mois d'août plus de huit mille exécutants venus de toute la Suisse et de France. Le jury se compose de Chabrier, Colonne et Pierné, entre autres. Il s'agit là d'une presta-

---

22. *Journal de Genève*, 28 novembre 1889.

tion estivale exceptionnelle de l'Orchestre. En effet, avec la suppression par le Conseil Municipal de sa subvention aux concerts d'été aux Bastions, les artistes, engagés à la saison et non pas à l'année, sont contraints d'aller jouer dans des orchestres de casino, par exemple dans les stations d'Evian ou de Thonon. A cette première apparition genevoise, Rehberg ne séduit guère les critiques, mais ce n'est peut-être pas entièrement de sa faute, à en juger par les attaques répétées contre les solistes en général.

> *22.XI.90* [...] [*L*]*'acrobatie musicale est appelée a tenir une place de plus en plus restreinte dans les concerts sérieux. On se lasse à la longue des jongleries d'archet comme des tours de force du gosier* [...]. [*I*]*l faudra que les solistes se résignent à rentrer dans le rang pour collaborer discrètement à l'œuvre collective* [...]. [*I*]*l ne survivra que quelques œuvres classiques* [...] *écrites à leur intention* [...][23].

La Place Neuve et le Grand Théâtre sous la neige, probablement pendant l'hiver de 1890 - 1891.

23. *Journal de Genève*, 28 novembre 1890.

Cependant, 1890 - 1891 constitue la saison symphonique la plus brillante à Genève depuis celle de 1884 - 1885, du moins en ce qui concerne les solistes. Le Comité fait appel aux instrumentistes les plus doués de l'époque : les pianistes Teresa Carreño (élève de Gottschalk) et Fritz Blumer, le violoncelliste Jules Klengel, et les violonistes Eugène Ysaÿe et Hugo Heermann. Des compositeurs russes comme Borodine et Glazounov font une entrée particulièrement remarquée au répertoire. La saison se trouve néanmoins passablement bousculée par l'hiver extrêmement rigoureux qui sévit à Genève de la fin novembre 1890 jusqu'à la mi-février 1891. Le Théâtre est provisoirement fermé en janvier, le lac est gelé et la température ne dépasse zéro que cinq fois. A la demande du Conseil Administratif, le Théâtre rouvre ses portes le 24 du mois avec un concert de bienfaisance donné par l'Orchestre et les chœurs au bénéfice des victimes de l'hiver.

En dirigeant le *Prélude* de *Tristan* et l'*Ouverture* des *Maîtres-chanteurs*, Hugo de Senger termine sans le savoir son ultime saison complète à la tête de l'Orchestre. Mais sa préoccupation majeure ce soir-là est l'auto-dissolution du Comité, le Conseil Administratif ayant placé les concerts de nouveau sous le contrôle du Théâtre. Officieusement, le Comité assure la continuation des concerts, mais l'incertitude plane sans cesse sur le statut de l'Orchestre, qui a tout sauf le caractère permanent ardemment souhaité par Senger. Le Comité est ballotté entre le contrôle des directeurs successifs du Théâtre, la surveillance du Conseil Administratif et le bon vouloir des députés du Conseil Municipal. Les finances extrêmement précaires des concerts rendent aléatoires les projets caressés par Senger, qui se démène depuis de nombreuses années pour faire progresser la vie musicale à Genève. Conscient de sa santé chancelante, il se lasse des querelles incessantes qui empêchent la constitution d'un orchestre permanent et municipal, en écrivant trois mois avant sa mort : «[...] [M]oi, pauvre idiote [sic], je n'ai ici que la part des devoirs et des souffrances[24]». Il parvient toute-

24. Lettre de Hugo de Senger à Emile Delphin, 11 octobre 1891.

fois à réaliser, six semaines avant sa mort, l'un de ses rêves les plus chers – un Festival Mozart, pour le centenaire de la mort du compositeur. Avec le concours de la Société de chant du Conservatoire, l'Orchestre du Théâtre donne à entendre des extraits du *Requiem*, ainsi que des airs de *La Flûte enchantée*, d'*Idoménée*, des *Noces de Figaro* et de *Così fan tutte*.

> *5.XII.91* *Un des numéros à sensation du programme était le* Concerto en mi bémol majeur pour deux pianos et orchestre [...] *dont le tour assez suranné était rajeuni par deux intéressantes cadences de* [*Carl*] *Reinecke* [...]. *Bien des villes nous envient à bon droit nos ressources musicales*[25].

La mort de Senger le 18 janvier 1892 plonge les mélomanes genevois dans la consternation. La presse est unanime à saluer son rôle primordial dans l'établissement des concerts d'abonnement comme une institution sans laquelle la vie culturelle serait désormais impensable. Une foule énorme se presse à son domicile route (aujourd'hui rue) de Carouge, où les nombreux ensembles qu'il dirigeait (la Société de chant sacré, la Société de chant du Conservatoire et la Société Galin-Paris-Chevé, accompagnées de la Landwehr et de la Musique municipale) interprètent un choral de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach, avant de suivre la dépouille mortelle au cimetière de St-Georges. En guise d'hommage, le concert du samedi donné deux jours après son enterrement s'ouvre avec la *Marche funèbre militaire* de Senger, qui émeut tellement les auditeurs que même Eugène Ysaÿe s'en trouve quelque peu éclipsé dans le *Troisième Concerto pour violon* de Saint-Saëns. Willy Rehberg, qui avait remplacé Senger à la tête de l'Orchestre pendant sa maladie, se voit confirmé dans ses fonctions. Un mois plus tard, celui qui succédera à Rehberg, le pianiste allemand Bernhard Stavenhagen (élève de Liszt à Weimar), fait ses débuts aux concerts du samedi.

> *20.II.92* [*Ce*] *champion de Liszt* [...] *vient encore de glorifier son maître dans trois de ses œuvres* [13e Rhapsodie, Concerto en mi bémol majeur *et* La

25. *Journal de Genève*, 10 décembre 1891 (Ferdinand Held).

Mort d'Isolde] [...]. *Par ailleurs, nous avons une fois de plus constaté qu'une symphonie exécutée pour la première fois* [*la* Deuxième *de Svendsen*] *ne réussit jamais franchement* [...]. *Le public est toujours un peu sur ses gardes* [...]. *Aux concerts Lamoureux et Colonne, les œuvres nouvelles sont toujours répétées plusieurs fois de suite, mais ceci ne serait pas faisable à Genève où le public est un enfant gâté* [...][26].

CONCERT D'ABONNEMENT

du Samedi 5 Novembre 1892.

Par suite de circonstances imprévues, l'orchestration du concerto de Goldmark n'est pas arrivée complète.

M. Thomson est obligé de remplacer cette œuvre par le

CONCERTO N° 4 en *ré* mineur, pour violon et orchestre . . . . . *Vieuxtemps.*

Il n'était pas rare de voir ce genre d'avis dans les programmes des concerts d'abonnement.

26. *Journal de Genève*, 26 février 1892 (Ferdinand Held).

Les saisons Rehberg

Malgré le décès de leur fondateur, les concerts du Théâtre ont le vent en poupe dans les saisons qui suivent, et Rehberg a tôt fait de s'affirmer parmi les musiciens, les abonnés et la presse musicale. Le professeur Georges Humbert rédige des programmes de concert détaillés, le compositeur Emile Jaques-Dalcroze donne des conférences aux abonnés au Conservatoire, jouant au piano des extraits des œuvres programmées, et les effectifs de l'Orchestre sont en augmentation constante. Certes, des problèmes importants restent à régler : partitions qui arrivent trop tard ou pas du tout, nombre chroniquement insuffisant de répétitions, dû au double emploi des musiciens entre répertoires lyrique et symphonique, sans compter l'acoustique de la salle de Neuve, qui n'est pas conçue pour des programmes orchestraux.

Néanmoins, la rentrée symphonique donne chaque année l'impression d'une amélioration continue : Rehberg commence à récolter les fruits du travail de longue haleine de Senger. Le goût des mélomanes non seulement s'est développé depuis 1879, mais il s'est modifié. Jugé «démodé et rébarbatif», par exemple, l'*Allegro de concert* de Paganini ne suscite plus qu'un «intérêt archéologique à défaut d'agrément et de plaisir pour l'oreille[27]». Les premières auditions genevoises se succèdent à un rythme impressionnant. Les œuvres de l'Allemand Hermann Goetz, mort très jeune à Winterthour, et de la pianiste française Cécile Chaminade sont particulièrement prisées. D'ailleurs, le *Concertstück de piano avec orchestre* de cette dernière vaut à Rehberg son plus vif succès de soliste à Genève. Deux artistes très applaudis, l'Américain Richard Burmeister et le Russe Alexandre Siloti, sont des élèves de Liszt, compositeur admiré par les Genevois presque autant que Wagner. A une audition privée, Rehberg avait été tellement impressionné par les développements du motif unique du *Concerto en ré mineur* de Burmeister qu'il avait tout de suite invité ce dernier à le jouer

27. *Journal de Genève*, 2 mars 1893 (Ferdinand Held).

devant les abonnés. Siloti a le mérite de faire connaître aux Genevois la musique de son pays, dont une *Mélodie pour piano seul*, «une aimable inspiration, harmonieuse et élégamment faite de Rachmaninov, un compositeur de 18 ans[28]». Quant au compositeur norvégien Edvard Grieg, il produit la plus vive des impressions quand il vient diriger ses propres œuvres, dont *Peines de cœur*, *Le Printemps* et *Peer Gynt*.

> *17.III.94 Sobre de geste et imposant, malgré sa petite taille, par son calme et le feu de son regard* [...] *tenant ainsi son orchestre constamment en haleine* [...] *le maître obtient des résultats merveilleux* [...]. *Mais sont-ce nos musiciens?* [...] *Que ne jouent-ils toujours ainsi les soirs de concert et de théâtre!* [...] *Puisse l'accueil reçu par Grieg* [...] *l'engager à revenir*[29].

Le *Journal de Genève* croit voir enfin se réaliser ses vœux formés «le jour de noces» en 1879. «Nos dilettantes sont entraînés avec tout le soin possible [...]. Le moment n'est pas loin où une place à ces concerts sera chose aussi rare qu'au Conservatoire de Paris ou au Gewandhaus de Leipzig[30].» En effet, pour la première fois dans l'existence des concerts du samedi, la Grande salle du Théâtre est presque entièrement occupée par les abonnés à partir de la saison 1893-1894, qui aurait dû être, en principe, la dernière dans ce lieu[31]. L'inauguration du Victoria Hall étant prévue pour l'automne 1894, le Comité veut abandonner la Place Neuve pour la nouvelle salle, à deux pas de là. L'acoustique du Grand Théâtre ne convient guère aux programmes symphoniques (ni d'ailleurs à la nouvelle série de concerts de chambre patronnée par le Comité, qui finira par s'installer au Conservatoire). Par ailleurs, les directeurs du Théâtre ont tous tendance à vouloir étendre leur influence sur l'Orchestre. Il faudra cependant attendre encore presqu'un quart de siècle pour que le transfert ait lieu, car la nouvelle salle, cadeau de Daniel Barton à l'Harmonie nautique, n'est pas prête à

---

28. *Journal de Genève*, 16 mars 1893 (Ferdinand Held).
29. *Journal de Genève*, 27 mars 1894 (Ferdinand Held).
30. *Journal de Genève*, 10 novembre 1892.
31. *Journal de Genève*, 10 novembre 1893.

la rentrée. Les soirées d'abonnement resteront au Théâtre, même une fois le Victoria Hall terminé.

L'inauguration différée aura finalement lieu le 28 novembre 1894. Les Genevois y entendent la création de la *Troisième Symphonie pour orchestre et orgue*, commandée spécialement à Charles-Marie Widor pour l'occasion, avec l'organiste titulaire de St-Pierre, Otto Barblan, aux grandes orgues, et l'Orchestre du Théâtre placé sous la direction du compositeur français. Les musiciens interprètent également la *Symphonie funèbre et triomphale* de Berlioz, mais la soirée appartient à Widor, rappelé maintes fois après sa *Symphonie* ainsi que pour son interprétation de la *Toccata et fugue en ré mineur* de Bach.

Tout en restant au Théâtre pour les séries d'abonnement, l'Orchestre donne d'autres concerts au Victoria Hall, dont un à son propre bénéfice moins de deux mois après l'inauguration. Si Sarasate peine à s'y faire entendre sous les lambris dorés, c'est peut-être parce que les effectifs de l'Orchestre se sont considérablement étoffés depuis la première invitation du violoniste virtuose une dizaine d'années auparavant. Une critique majeure de la nouvelle salle, formulée après une exécution de *Samson* de Haendel : les grandes orgues sont trop éloignées de la scène, ce qui rend la collaboration avec l'Orchestre difficile. Malgré le succès financier et populaire de ces programmes, une majorité des abonnés demandent au Comité le maintien des saisons symphoniques à la Place Neuve.

> *On a beaucoup admiré la magnificence du Victoria Hall, mais les très vastes proportions de cette salle le rendent plus favorable pour des concerts extraordinaires que pour nos concerts d'abonnement, qui paraissent devoir conserver un caractère plus intime*[32].

---

32. *Journal de Genève*, 13 septembre 1895.

Saisons lyriques : problèmes financiers et innovations

On l'a vu, les problèmes financiers font partie intégrante des premières décennies du nouveau Théâtre. Déjà en 1883, le Conseil Administratif avait dû procéder à une augmentation de la taxe municipale pour couvrir le déficit béant de la Ville. A la fin de 1884, les dépenses pour le Théâtre suscitent des discussions de plus en plus vives au sein du Conseil Municipal, au moment où la crise économique ne cesse de s'aggraver. La presse de l'époque fait observer, par exemple, qu'un tiers environ des ouvriers d'usines ne travaillent que la moitié de l'année. Etant donné que la subvention versée pour la salle de Neuve prend à elle seule presque 10% du budget de la Ville (chiffre qui atteint le double en y incluant les intérêts sur les dettes et d'autres charges liées à la construction), l'Opéra constitue une cible de choix pour les députés. Pourtant, cette subvention se situe dans les mêmes proportions que celles des plus grandes villes telles que Marseille et Lyon. La proposition du député d'Ivernois de supprimer la manne municipale au profit de la population ouvrière (ce qui entraînerait la fermeture du Théâtre) ne trouve pas grâce auprès de ses collègues. Voici les arguments, pour et contre, articulés par deux porte-parole éloquents.

> *Je demande que le Conseil Municipal et le Conseil Administratif gardent leur indépendance à l'égard du maintien de la colonne d'or qui soutient à bien plaire ce luxueux édifice* [...]. *Sur 180 employés au Théâtre, 170 sont étrangers. Les subventions bénéficient surtout trois ou quatre personnes, dont le Directeur. Quant aux trois quarts des personnes à qui le Théâtre est censé fournir un gagne-pain, elles sont réduites à faire de tristes métiers* [...] *qui mériteraient d'être surveillés de plus près par la police. Quant aux couturières, artistes, etc. dont on représente l'industrie comme favorisée, pour nos dernières grandes représentations tout a été fait à Paris*[33]. *(Dufaux)*

> *L'argent que nous consacrons au Théâtre rejaillit sur la prospérité publique* [...]. *La Société* [*d'actionnaires qui exploite le Théâtre*] *ne se compose pas de million-*

33. *Journal de Genève*, 28 décembre 1884. Voir *Mémorial du Conseil Municipal*, 23 décembre 1884, XLI/22, pp. 386-388.

naires [...]. [*Ce*] *sont presque tous des négociants, maîtres d'hôtel, fabricants, bijoutiers, etc., comprenant que tout ce que nous faisons pour le monument artistique est au bénéfice du commerce et de l'industrie* [...]. *Les concerts gratuits aux Bastions ont toujours été très fréquentés, et un orchestre permanent est nécessaire pour notre scène* [...]. *Puisque nous avons le Théâtre, tâchons d'en tirer tout le parti possible pour* [...] *le développement du goût musical* [34]. *(Georges Favon)*

Le raisonnement de Favon l'emporte, mais la subvention pour l'exploitation du Théâtre se voit amputée tout de même de quinze mille francs, tandis que celle destinée à l'Orchestre ne subit pas de coupures. La presse radicale (*Le Genevois*) s'en prend à cette diminution des ressources dans une série d'articles, et même son adversaire politique, le *Journal de Genève*, se rend à l'évidence.

L'on est bien revenu des illusions des premiers jours et l'on a renoncé à lier les destins du Théâtre avec celles de l'industrie genevoise, la prospérité de celle-ci, disait-on, dépendant directement de l'argent dépensé par celui-là [...]. *Genève a construit un théâtre trop cher et trop beau pour ses ressources, trop vaste pour son public; mais puisqu'il existe, on doit l'entretenir* [...] *sans prétendre éclipser les autres et les étonner par l'excès de nos raffinements* [35].

Mais comment remplir la salle et les caisses ? En novembre 1884, le directeur Tancrède Gravière propose des «matinées théâtrales» (le dimanche à treize heures) à prix réduit, spécialement destinées aux familles ainsi qu'à ceux qui «craignent les veillées tardives [36]». Une campagne d'affichage est lancée pour attirer le public de France voisine et de toute la Suisse romande, jusqu'à Berne (à l'époque, six heures par les chemins de fer). Par ailleurs, le Théâtre de Genève se déplace. Dès janvier 1885, la troupe abandonne régulièrement la Place Neuve pour se produire au Casino-Théâtre de Lausanne et au Kursaal de Montreux.

---

34. *Journal de Genève*, 28 décembre 1884. Voir *Mémorial du Conseil Municipal*, 26 décembre 1884, XLI/23, pp. 405-406.
35. *Journal de Genève*, 30 décembre 1884.
36. Avis de la direction du Grand Théâtre, cité in *La Scène*, 2 novembre 1884.

Le directeur nommé pour la saison 1886-1887, Gally, s'intéresse plutôt à remplir ses propres poches, avant de prendre la clé des champs, emportant avec lui une bonne partie de la caisse du Théâtre. En mars 1887, le Tribunal de commerce le déclare en faillite. Cette fuite, choquante pour les Genevois, n'entame en rien l'activité de leur Théâtre. Nommé à la direction en pleine saison, Eyrin-Ducastel annonce qu'il n'engagera pas de troupe de grand opéra dont l'entretien serait trop onéreux pour Genève, «où les exigences du public sont disproportionnées aux recettes[37]». Cette nouvelle cause un certain émoi parmi les mélomanes. Mais c'est surtout l'évocation d'une éventuelle collaboration avec l'opéra «rival» de Lausanne qui jette la consternation, même si l'idée, «depuis l'établissement des trains de nuit, n'est pas aussi compliquée qu'on pourrait le croire[38]». Or, le Théâtre de la capitale vaudoise, en proie lui aussi à des difficultés financières depuis plusieurs années, ne représente guère une menace pour son homologue genevois, qui y donne déjà quelques spectacles depuis 1885. Par contre, la crainte des Genevois de voir leur salle «contaminée» par la piètre qualité des productions lausannoises n'est pas sans fondement.

> *C'est avec un sentiment de soulagement que nous voyons arriver le dernier jour de cette pitoyable campagne théâtrale où la médiocrité de la troupe le disputait à la platitude des pièces. Jamais, depuis que le théâtre existe à Lausanne, les choses n'en étaient descendues à ce point*[39].

Comme c'est le cas dans n'importe quel théâtre français de province, les programmes à Lausanne à cette époque ne sortent pas des sentiers battus, avec une prédilection marquée pour l'opérette et l'opéra-bouffe. L'argent et une certaine tradition de continuité y manquent cruellement. Ainsi, la belle saison «genevoise» de 1885 est suivie de deux années où l'on ne joue qu'une demi-sai-

---

37. *Journal de Genève*, 27 février 1887.
38. *Journal de Genève*, 27 février 1887.
39. *La Revue*, 10 avril 1881, citée in A. Huguenin, *Histoire du Théâtre de Lausanne, Saisons 1871 à 1913-1914*, Lausanne, Couchoud, 1914, p. 47. Je suis reconnaissant à M. Gabriel Petermann, musicologue, d'avoir bien voulu me signaler cet ouvrage.

son lyrique. A partir du printemps de 1888, il n'y a plus de troupe lyrique à demeure, ce qui permettra à Eyrin-Ducastel d'y faire jouer des spectacles genevois invités jusqu'en 1892.

Eyrin-Ducastel tente de rendre le Grand Théâtre plus accessible à toutes les bourses en augmentant la fréquence des matinées (dorénavant tous les dimanches), et cela à des tarifs très réduits, dont les gens de la campagne genevoise n'hésitent pas à profiter.

> [...] [*L*]*es recettes des 1er et 2 janvier ont dû dédommager un peu la direction des faibles recettes des derniers jours de décembre* [*à cause d'une bise violente*] [...]. *Rien de plus curieux de voir la salle bondée, du parterre aux troisièmes, d'un public comme on en voit rarement* [...]. *Et il fallait voir aussi au grand foyer tout ce monde, le nez en l'air et la bouche béante, admirer peintures et dorures ou vérifier l'authenticité du marbre du grand escalier*[40].

Autre innovation : des dépôts de billets sont créés un peu partout en ville, y compris à Carouge. Cette mesure vise à répondre aux nombreuses plaintes des mélomanes qui ne trouvent pas de places pour les spectacles, faute de pouvoir se rendre à la Place Neuve le premier jour de la location. Le système des débuts, que beaucoup d'auditeurs trouvent injuste, est de nouveau revu et corrigé de fond en comble, de sorte que les artistes de la troupe se font entendre dans plusieurs ouvrages du répertoire donnés pendant une période étendue, et non plus dans trois opéras en l'espace de quinze jours.

Si les Genevois aiment aller entendre une Galli-Marié «plus très jeune» dans les rôles qu'elle a créés à Paris, tels que Carmen et Mignon, car «elle se sert de ce qui reste de sa voix avec une adresse extraordinaire[41]», ils ne comprennent pas toujours les choix artistiques du Théâtre, qui sont dictés par des considérations très terre à terre. Incapable (sans doute pour des raisons finan-

40. *Journal de Genève*, 4 janvier 1887.
41. *Journal de Genève*, 8 janvier 1888.

cières) de trouver quelqu'un pour chanter la princesse de Sicile dans *Robert le Diable*, grand opéra de Meyerbeer, la direction monte l'ouvrage tout en remplaçant les deuxième et cinquième actes par *Les Noces de Jeannette*, opéra-comique de Victor Massé. Le refus d'engager des musiciens supplémentaires et le manque de répétitions dont souffre l'Orchestre entraînent une prestation désastreuse lors de la reprise des *Huguenots*. Quant à *L'Etoile du nord*, autre ouvrage de Meyerbeer, il n'est sauvé que grâce à la présence des sociétés de gymnastes de Plainpalais et de Carouge dans des tableaux vivants. Les chœurs du Grand Théâtre, souvent tenus pour responsables de ces échecs, sont pris à partie dans la presse, comme dans cette critique d'une reprise de *Guillaume Tell*.

> *24.II.93 Nous regrettons vivement que l'insuffisance de notre troupe oblige la direction à confier les rôles secondaires à des choristes* [...]. *Au milieu d'un spectacle dont l'ensemble est bon, arrive un choriste qui chante un bout de rôle, généralement faux, et de manière à plonger le public dans une douce hilarité* [...][42].

Une autre bête noire de la presse musicale depuis les toutes premières saisons est le corps de ballet, et le *Journal de Genève*, qui s'acharne à le faire supprimer en 1882 pour réaliser des économies, n'est certainement pas seul à le trouver «ridicule». Pourtant, le Grand Théâtre ne peut pas s'en passer car le grand opéra et l'opéra-comique français du XIXe siècle ne se conçoivent tout simplement pas sans au moins un ballet. La troupe, qui comporte entre une dizaine et une quinzaine de danseurs selon l'époque, se produit également dans des levers de rideau qui précèdent une, voire deux représentations lyriques. Selon les chroniqueurs musicaux, la qualité chorégraphique et musicale de ces levers de rideau varient considérablement. Néanmoins, pendant la saison de 1888 - 1889, trois des spectacles les plus courus sont des ballets, dont deux levers de rideau, et aucun opéra n'atteindra jamais le chiffre astronomique de 32 représentations dans une seule saison comme *Excelsior*, même s'il s'agit d'une production invitée. Ce *ballo grande* sur «le progrès de l'humanité», de Romualdo Marenco, se

42. *Journal de Genève*, 26 février 1893.

Malgré les attaques répétées dont il était la cible, le ballet contribuait souvent au succès du répertoire léger, comme ici, dans La Fille de Fanchon la Vielleuse, *opérette de Varney (saison de 1891 - 1892).*

distingue par sa chorégraphie de Luigi Manzotti, directeur du ballet de La Scala de Milan. Quelques partitions spécialement écrites pour le ballet du Théâtre par des compositeurs genevois sortent du lot, surtout dans la première décennie du siècle suivant (*La Légende des Alpes* de Georges de Seigneux, ou *Marion* de Louis Deveux).

L'un des obstacles sur lequel bute chaque directeur, mais qui est loin d'être unique à Genève, est la dépendance des programmes lyriques des théâtres francophones vis-à-vis des éditeurs parisiens. Edouard Lalo dit en 1886 que la maison Choudens, par exemple, «est, à Paris, la plus puissante [...] pour tout ce qui concerne le théâtre; elle possède les plus grands succès contemporains avec les principaux opéras de Gounod et *Carmen*, et elle s'en sert pour imposer aux directeurs étrangers des ouvrages qui, sans ce moyen, ne verraient pas le jour[43]». A en juger par la saison 1886-1887 du Grand Théâtre, Lalo a vraisemblablement raison. A côté de *Faust* et de *Carmen*, on trouve effectivement deux ouvrages inédits de compositeurs mineurs, *Jacques Clément* de Grisy, et *Le Carillon* de Julien Bénard, ainsi que *La Colombe*, un opéra-comique de Charles Gounod, et *Les Pêcheurs de perles*. Ce dernier, opéra de jeunesse de Georges Bizet et tombé dans l'oubli après sa création en 1863 au Théâtre-Lyrique à Paris, aurait dû être un cadeau empoisonné car, toujours selon Lalo, Choudens le considérait comme une œuvre «inférieure» et «d'avant-garde», donc certaine d'échouer. Or, le Grand Théâtre est la première scène, avec La Monnaie à Bruxelles, à reprendre *Les Pêcheurs* en français. Représenté dans d'autres langues, l'opéra triomphe partout en Europe, sauf en France (où il n'est joué qu'en province, curieusement toujours en version italienne), et même en Amérique latine. L'ouvrage finit par remporter un succès d'estime à Genève en 1887 qu'il ne connaîtra pas à l'Opéra-Comique avant 1932.

---

43. Hervé Lacombe, *Les voies de l'opéra français au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 1997, p. 68.

Le phénomène Wagner

Toujours en compétition avec le Palais Garnier, le Grand Théâtre devient en 1889 la deuxième salle après Bruxelles à monter une production en français de *Lohengrin*. Paris ne le verra pas avant septembre 1891. A cette occasion, le professeur Julliard organise une série de six conférences dans la Grande salle du Conservatoire pour présenter les opéras de Wagner, de *Rienzi* à *Parsifal*, avec fragments à l'appui. Beaucoup de ces extraits, chantés par des artistes du Théâtre accompagnés par Senger au piano, sont exécutés à Genève pour la première fois. Au cours des représentations triomphales de *Lohengrin*, les mélomanes genevois se découvrent une passion pour les opéras du maître allemand qui ne cessera de s'amplifier avec les années. Le successeur d'Eyrin-Ducastel, François Dauphin, dirige lui-même les études musicales et fait venir Lamoureux de Paris pour aider Bergalonne aux répétitions.

> *27.XII.89 Notre public a saisi sans peine les beautés dont foisonne ce chef-d'œuvre* [...]. *Pour ce que l'Orchestre interprète seul, le* Prélude *manque d'air et de vie, la* Marche nuptiale *est trop lente et l'*Entr'acte *du troisième acte demande plus de nerf*[44].

A en croire la presse locale, cette production genevoise a un écho considérable en France ainsi qu'en Allemagne, où le ténor Pierre-Emile Engel jouit déjà de beaucoup d'estime pour ses prestations dans le rôle-titre. Quant à la créatrice du rôle d'Ortrud à Genève, Esther Poissenot, épouse de Louis Bonade, fondateur de l'Harmonie nautique, elle est si adulée qu'elle inspire des odes élogieuses dans les journaux. Berlioz, idole des Genevois, est détrôné par Wagner. La première audition de la *Symphonie fantastique* ne rencontrera plus le même enthousiasme que *La Damnation de Faust* en son temps.

---

44. *Journal de Genève*, 29 décembre 1889.

Esther Bonade-Poissenot, créatrice à Genève du rôle d'Ortrud dans Lohengrin *(saison de 1889-1890),*
et (page suivante) l'une des nombreuses odes qu'elle inspirait à ses admirateurs.

A Madame Bonade

—

Rôle d'Ortrud (Lohengrin)

Quelle est l'étrange flamme et le rayon fatal
Qui brûle en tes regards magiques
Profonds comme le gouffre et durs comme un métal.
Ortrud! Ortrud! pourquoi ces deux grands yeux tragiques?

Dont l'étincellement farouche et d'horreur pleins
Nous glace le sang dans les veines.
Où l'orgueil se révolte, où la douleur se plaint,
Où gronde furieux le noir volcan des haines!

Ta démarche, ton geste et ta voix dont l'accent
Nous pénètre comme une lame.
Tout, même ta beauté dont le charme puissant
Trouble inconsciemment les abîmes de l'âme,

Tout nous fait frissonner venant de toi. Ton cœur
Est l'arcane incommensurable
Où la passion roule un ouragan vainqueur.
Qui te fait un destin superbe et misérable!

Ortrud! Ange rebelle et toujours châtié.
Contre le saint Graäl en lutte.
Et dont le foudroiement fait naître une pitié
Qui suit ta meurtrissure et caresse ta chute.

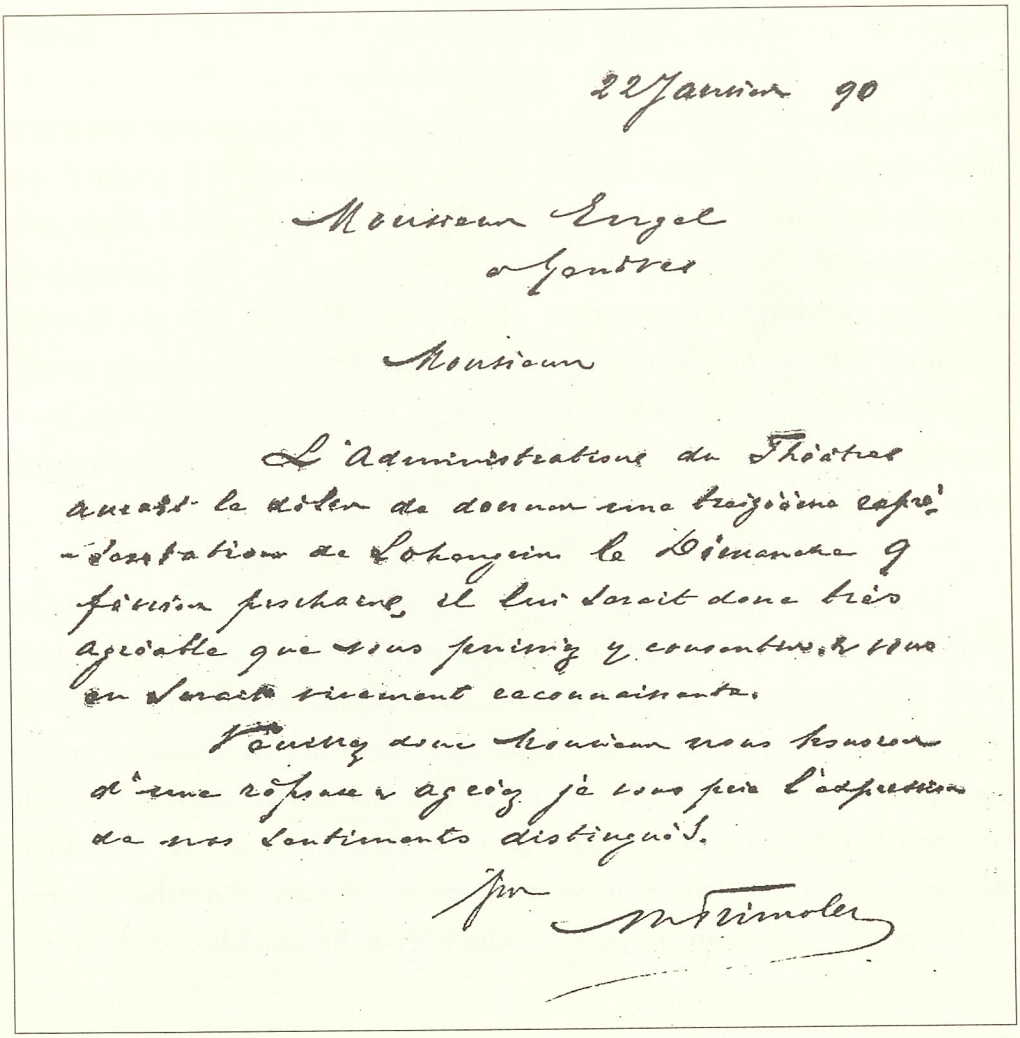
Si du Maître germain que la gloire suivit
L'esprit t'a vue « à la Première »
Il a dû s'écrier : c'est mon œuvre qui vit.
Marche, chante et triomphe en sa pleine lumière.

Eaux-Vives, mars 1891.

25.I.90 *Déjà la* Marche funèbre *a été écoutée avec des marques d'impatience. Quant au* Songe d'une nuit de Sabbat, *il a visiblement fatigué et obsédé presque tout le public* [...]. [*Cette œuvre est*] *une recherche de bizarrerie* [...] *puérile et antiartistique* [...]. *Le programme placé par Berlioz en tête* [...] [*est*] *enfantin et vaniteux*[45].

45. *La Scène*, 30 janvier 1890.

Malgré quatorze salles combles et le mécénat du neveu de la comtesse de Gasparin, correspondante genevoise de Wagner, *Lohengrin* finit par faire perdre de l'argent au Théâtre, car non seulement les frais sont considérables (notamment le cachet d'Engel), mais encore le public s'intéresse moins aux autres ouvrages à l'affiche, comme le montre une lecture des comptes de la saison 1889 - 1890. Le drame wagnérien seul sert de point de référence auquel tout autre genre se mesure.



22 Janvier 90

Monsieur Engel
à Genève

Monsieur

L'administration du Théâtre aurait le désir de donner une troisième représentation de Lohengrin le Dimanche 9 février prochain, il lui serait donc très agréable que vous pussiez y consentir et vous en serait vivement reconnaissante.

Veuillez donc Monsieur nous honorer d'une réponse et agréez je vous prie l'expression de nos sentiments distingués.

pr M. Grimoler

Le succès de Lohengrin *fut tel que l'administration du Théâtre se vit obligé de prévoir des représentations supplémentaires (lettre du 22 janvier 1890 à Pierre-Emile Engel, qui créa le rôle-titre à Genève).*

> *22.II.90 Depuis la regénération wagnérienne, Gluck est de nouveau en pleine lumière* [...]. *Les vocalises à jet continu du* Rondo [*de* Cenerentola *de Rossini*] *ont été écoutées avec une résignation ennuyée* [...]. *La musique italienne du* XVII*e et du* XVIII*e siècle* [*Rosa, Marcello, Caldara et Jommelli*] *a par contre paru pleine de saveur* [...][46].

Mais à part l'engouement pour Wagner, la programmation lyrique au Grand Théâtre ne se distingue que peu du répertoire parisien à cette époque. Comme dans la capitale française, la musique d'Offenbach est particulièrement appréciée: pour la saison de 1888-1889, ses ouvrages sont joués au moins quarante fois à Genève, et quatre des douze spectacles lyriques les plus aimés sont de lui. Sur les dix ouvrages les plus courus au Palais Garnier et à la Salle Favart au cours de la saison 1889-1890, sept figurent en bonne place à l'affiche de la Place Neuve[47], souvent avec les mêmes distributions. En effet, beaucoup de chanteurs viennent –ou reviennent– à Genève après avoir fait des carrières brillantes à Paris. Le contraire se produit également, car de jeunes artistes –dont les Genevoises Cécile Ketten (fille du professeur au Conservatoire), Aline Duperret, et plus tard, Clotilde Gianoli– se servent du Grand Théâtre comme d'un tremplin pour une carrière qui les mènera ensuite à l'étranger.

La deuxième création wagnérienne intégrale de Dauphin est celle de *La Walkyrie* en 1893, encore une fois après Bruxelles mais tout de suite avant Paris. (Seul le premier acte avait pu être donné la saison précédente à Genève, toujours dans un jumelage assez surprenant avec *L'Epreuve villageoise*, opéra-comique d'André Grétry.) Devant les prétentions élevées des chanteurs, le directeur fait des économies là où il peut (récupération de décors, etc.). L'une des têtes d'affiche déclenche un véritable délire : il s'agit d'Amalia Materna, choisie par Wagner lui-même pour créér les rôles de Brünnhilde et de Kundry à

---

46. *Journal de Genève*, 28 février 1890.
47. *Journal de Genève*, 20 septembre 1890. Il s'agit des opéras suivants : *Le Roi d'Ys*, *Mignon*, *Carmen*, *Les Huguenots*, *Guillaume Tell*, *La Favorite* et *Faust*.

Fille et élève de Léopold Ketten, professeur au Conservatoire, Cécile Ketten chanta régulièrement au Théâtre au début de sa carrière.

Bayreuth. Malgré «certaines imperfections de la voix dues aux fatigues d'une longue carrière[48]», la diva triomphe lors d'un concert d'abonnement consacré à la musique wagnérienne. La Grande salle est prise d'assaut par les mélomanes venus de toute la Suisse, de Haute-Savoie et même de Lyon.

Amalia Materna, créatrice du rôle de Brünnhilde dans La Walkyrie *à Bayreuth, qu'elle créa également à Genève (saison de 1892-1893).*

48. *Journal de Genève*, 26 mars 1893.

> *11.II.93 La joie grandissante qui marque la fin de* Sei mir gegrüsst [*de* Tannhäuser] *a été traduite par la cantatrice avec une incroyable intensité, et* [...] *la conclusion et son triomphal crescendo ont enthousiasmé le public* [...]. *C'est la* Marche funèbre de Siegfried [*du* Crépuscule des dieux] *qui, dans les pièces d'orchestre, a eu les honneurs de la soirée* [...]. *L'Orchestre* [*a été*] *renforcé notablement* [...] *et corsé surtout des meilleurs cuivres de l'Harmonie nautique* [...] [*qui*] *a eu sa grande part du succès*[49].

Cependant, *La Walkyrie* ne connaîtra pas le même succès que *Lohengrin*, dont la reprise la même saison souffre de la piètre qualité des chœurs et du mélange de langues dans la distribution. Ce dernier atteint tout de même sa trente-cinquième représentation en 1893 et attire lors de cette saison presque autant de monde qu'un nouveau drame lyrique de Massenet. On mesure facilement l'évolution du goût à la lecture des critiques parues lors de la création genevoise de *Werther*, que vient diriger le compositeur en personne.

> *26.XII.92 Pourquoi le musicien* [*Massenet*] *a-t il relégué la mélodie à l'orchestre* [...] *et ne donne à ses personnages que des mélodies grises et ternes ? Il n'y a rien à la manière de Wagner; Massenet a voulu inaugurer une nouvelle forme d'art musical : le poème symphonique en action. Les acteurs ne sont là que pour développer le programme de la symphonie qui se déroule à l'orchestre* [...]. *L'avenir est à l'opéra en pantomime*[50].

---

49. *Journal de Genève*, 16 février 1893.
50. *La Scène*, 28 décembre 1892.

Ayant fait ses débuts au Grand Théâtre, le ténor français Georges Imbart de la Tour fut le premier Siegmund dans La Walkyrie *à Genève.*

La tradition de l'opérette et de l'opéra-comique

Le goût des Genevois a beau s'élargir, cela ne veut pas dire pour autant qu'ils ont la mémoire courte. L'opérette et l'opéra-comique ne s'avouent pas vaincus devant le wagnérisme, et ces genres, tout comme les opéras de Massenet, n'auront aucun mal à retenir la fidélité du public du Grand Théâtre entre 1879 et 1918. La vaste production d'Edmond Audran, même si elle est moins connue des mélomanes de nos jours, vient loin devant celle de tout autre compositeur du répertoire léger : son opérette, *La Mascotte*, est à elle seule jouée 124 fois jusqu'à la fin de la Première Guerre. Il n'est pas rare que deux, voire trois ouvrages d'Audran soient montés avec succès dans une seule saison, et c'est à Genève que l'une de ses comédies-lyriques, *Photis*, est donnée pour la première fois, en février 1896. Cela vaut également pour Offenbach et, dans une moindre mesure, pour Hervé, auteur de comédies-opérettes telles que *Lili*, *Niniche*, et surtout *Mam'zelle Nitouche*. Il faut dire que souvent la réussite dépend étroitement de la présence du ballet, comme dans *Les Saltimbanques*, opérette de Louis Ganne, ou bien des vedettes du vaudeville parisien, comme Anna Judic dans les rôles-titres qu'elle avait créés (Lili et Niniche). Les Genevois étant friands de nouveautés, les «grands succès du jour» annoncés sur les affiches se limitent souvent à une seule saison. Par exemple, *Le Docteur Crispin*, un opéra-bouffe de Federico Ricci, est joué 14 fois au cours de la saison de 1887 - 1888 mais n'a que deux représentations la saison suivante et ne sera plus jamais donné.

Dans les années 1880, Anna Judic venait se faire applaudir dans les vaudevilles parisiens d'Hervé, comme Lili *ou* Niniche.

Un certain renouvellement

Le besoin d'un renouvellement dans le répertoire lyrique se fait sentir. Bien qu'une tentative de Dauphin de faire traduire et créer en français *La Chauve-souris* de Johann Strauss n'aboutisse pas, le début de l'année 1892 voit la création fort différée de *Winkelried*, ouvrage commandé au compositeur français Louis Lacombe pour l'inauguration en 1879. Fruit d'une longue période de gestation, l'opéra n'a pas été terminé avant 1881, quand les difficultés financières de la salle de Neuve commençaient déjà à devenir préoccupantes. La direction du Théâtre se dit alors prête à faire exécuter des extraits de l'œuvre commandée, comme en témoigne cette lettre de Lacombe.

> *14.IX.81* [...] [E]*n principe, je suis opposé à l'audition de fragments d'un ouvrage dramatique lorsque cet ouvrage n'a pas encore été représenté. C'est tout naturel. Le public ignore ce dont il s'agit, la marche de l'action lui échappe, les situations sont tirées de leur cadre, privées de ce qui les* [...] *motive et leur donne leur force* [...]. *Cependant* [...] *je dois tenir compte des circonstances* [...] *et aussi de l'étrange situation qui nous est faite par les Directeurs qui se sont succédé à Genève.* [...] *Enfin je connais tout le mérite de M. Hugo de Senger et je sais avec quel soin, quelle intelligence il dirige*[51].

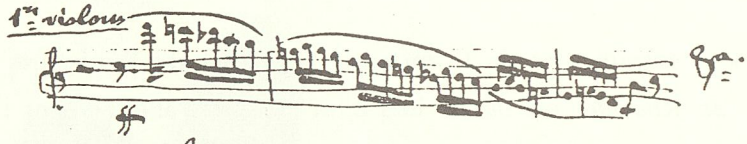
Un seul extrait, tiré de la musique de ballet de *Winkelried*, le *Pas des Ribauds et des Ribaudes*, est donné lors d'un concert d'abonnement l'année suivante. Par la suite, comme le prouve la correspondance de plus en plus acerbe entre le compositeur et le Théâtre, les choses s'enveniment à tel point que Lacombe finit par retirer son autorisation de faire monter son opéra; il meurt en 1884 sans l'avoir vu. Ce n'est que grâce à la ténacité de sa veuve et de Dauphin que *Winkelried* peut enfin être donné. Sans doute le sujet patriotique est-il particulièrement bienvenu alors que l'on vient de célébrer avec faste les six cents ans de la Confédération helvétique. Mme Lacombe, elle-même cantatrice à l'Opéra-Comique, autorise le compositeur Ernest Guiraud, ami de son mari, à pratiquer des coupures judicieuses dans la partition. L'ouvrage est salué poliment par la presse et le public, et sera donné à Paris la même année avant de sombrer dans l'oubli.

Pour libérer l'ouverture de la saison d'ouvrages vieillis, comme *La Favorite*, dont le public se détourne de plus en plus, Dauphin fait supprimer les débuts à partir de 1894 - 1895, ce qui lui permet de présenter des nouveautés au répertoire, dont la création genevoise de *Cavalleria rusticana*, ainsi que la reprise de *Janie*. Créée au Grand Théâtre la saison précédente, la première œuvre lyrique de Jaques-Dalcroze avait séduit d'emblée, les mélomanes et les chroniqueurs musicaux ayant cru y reconnaître des réminiscences de chansons populaires

---

51. Lettre de Louis Lacombe à la direction du Grand Théâtre, 14 septembre 1881.

de la 32e page de la partition, non compris l'introduction instrumentale précédant le 1er chœur. Le début serait donc ce passage, servant de ritournelle :



2° A. Pas des rubans ou des ribandes.
(N° 1 du ballet, 3e acte).

B. Pas de la jeune fille bohême.
(N° 2 du ballet, 3e acte).

C. Chœur de l'orgie (dansé).
(N° 4 du ballet, 3e acte).

3°. Le chœur final (4e acte), commençant par un solo de Hans Reding, dont voici les premiers mots :

Tombe à genoux, ô grand peuple, et contemple
Le corps glacé de ton plus brave enfant ; 8va

Dans une lettre du 14 septembre 1881 à la direction du Grand Théâtre, Louis Lacombe indique les fragments orchestraux ou choraux, provenant de son opéra Winkelried, *qui pourraient être donnés à un concert d'abonnement.*

Mme Laville incarna le rôle de la comtesse Anna de Valangin pour la création de Winkelried *(saison de 1891 - 1892).*

anciennes. L'engagement à des frais considérables de la soprano suédoise Sigrid Arnoldsson, coqueluche du public genevois, dans les rôles-titres qui lui sont chers (Lakmé, Mignon) fait de belles salles, mais l'émotion n'est pas au rendez-vous (et la voix non plus, à en juger par les critiques). Incrédule, la presse raconte que –fait inouï– aucun mélomane n'essaie de s'atteler à la voiture à chevaux de la diva à sa sortie du Théâtre ! Pour la création de *Tannhäuser* en janvier 1895 (facilitée par une «contribution spéciale» de la part des abonnés aux spectacles lyriques), le directeur engage Pierre-Emile Engel, dont le *Lohengrin* est encore dans toutes les mémoires, et applique les leçons apprises lors de la création de *La Walkyrie*. Ainsi, les décors ne sont plus un bric-à-brac provenant des autres ouvrages du répertoire. Les chœurs sont renforcés pour l'occasion par l'excellente société chorale amateur, La Muse, et se voient ovationnés dans le *Chœur des pèlerins*. Enfin, Dauphin n'hésite pas à envoyer Bergalonne à Bayreuth pour étudier le manuscrit de la partition. Cependant, l'une des représentations de *Tannhäuser* déclenche la fureur de la presse musicale, unanime pour une fois.

> *Nous avons eu la représentation la plus épouvantablement grotesque, la plus profondément écœurante que l'on puisse imaginer. M. Engel* [...] *s'est montré digne du dernier des cabotins, en offrant de* ***mimer*** *le rôle de Tannhäuser qu'il ne pouvait ce jour-là chanter; M. Louis Rey, violon solo, jouerait la partie du chant ! Et notre directeur* [...] *puisqu'il s'agissait de sauver une recette* [...] *accepte*[52].

A quand l'établissement d'un orchestre permanent ?

Au cours de l'année 1894-1895, le Conseil Municipal est appelé à débattre une fois de plus de l'opportunité d'établir un orchestre municipal permanent, c'est-à-dire formé de musiciens engagés à l'année. Voilà déjà quatre ans que l'Association des intérêts du commerce et de l'industrie (dont on rappelle les efforts pour épauler le Comité en 1886) fait valoir cette idée dans une tentative de retenir le flot des visiteurs estivaux. Mais en fait, les hommes politiques

52. *Gazette musicale de la Suisse romande*, n° 7, 28 mars 1895, p. 114.

Après Lohengrin, *Pierre-Emile Engel revint à Genève en janvier 1895 pour incarner le rôle de Tannhäuser.*

ne s'embarrassent pas de reprendre exactement les mêmes arguments, pour ou contre, que leurs prédécesseurs avaient utilisés vingt ans plus tôt lors de la présentation d'un projet allant dans ce sens par le musicien Adolphe Köckert. Comme jadis, les uns font valoir que Genève ne peut s'imposer le sacrifice d'entretenir un orchestre symphonique permanent –argument, il est vrai, encore plus convaincant en 1895 quand la Ville doit subventionner une salle luxueuse dont elle ne disposait pas en 1874. Les autres remarquent qu'il faut retenir les

cent mille voyageurs de commerce et touristes qui viennent chaque année à Genève. D'ailleurs, les grandes villes de Suisse alémanique ont déjà toutes un orchestre stable de bon niveau. Enfin, l'enseignement de la musique, «art divin entre tous, devenu une nécessité absolue[53]», fait désormais partie intégrante de la culture générale à Genève et ne peut que bénéficier de la présence d'un ensemble permanent. Non seulement celui-ci fournirait tous les services aux concerts d'abonnement et aux spectacles lyriques jusqu'ici assurés par l'Orchestre du Théâtre, mais il donnerait quelques quatre-vingts concerts «populaires» (principalement en été) dans les salons des grands hôtels, sur les quais ainsi que dans les parcs. Cela aurait l'avantage supplémentaire de retenir les musiciens à Genève pendant les vacances pour qu'ils ne trouvent pas de postes mieux rémunérés ailleurs.

Cependant, plusieurs députés s'opposent à ce que les promenades publiques soient «accaparées» par l'Orchestre, tandis que d'autres font remarquer que le «climat instable» genevois ne permettra jamais un nombre aussi important de concerts en plein air. On juge la subvention nécessaire trop élevée. Enfin, la majorité du Conseil Municipal voit d'un mauvais œil la participation dans les programmes d'été, de membres de l'orchestre du Kursaal. En effet, le Kursaal, situé sur l'emplacement actuel de l'Hôtel Noga Hilton, est un établissement tout de même assez discutable, puisqu'il «vit de jeux[54]». Le rêve de Senger n'est pas pour demain.

---

53. Adolphe Köckert, cité par Georges Humbert, in *Idem*, nos 10/11, 9 mai 1895, p. 156.
54. *Journal de Genève*, 15 novembre 1894. Voir *Mémorial du Conseil Municipal*, 13 novembre 1894, LII/11, p. 299.

Le 2 juin 1884: la Place Neuve et le toit du Grand Théâtre noirs de monde pour l'inauguration de la statue du général Dufour.

La cantate de circonstance écrite par Hugo de Senger fut redonnée au concert d'abonnement du 25 février 1893, pour le premier anniversaire de la mort du compositeur.

Quatre directeurs du Grand Théâtre :
Tancrède Gravière (1881 - 1882; 1884-1885), Marius Poncet (1896 - 1901),
Sabin-Bressy (1901 - 1904) (avec Huguet) et Emile Huguet (1901 - 1908).

CHAPITRE III

VERS UNE ÉCOLE NATIONALE (1896 - 1914)

Je hais le chauvinisme en art, mais je pense aussi que chacun a droit – s'il a du talent – à faire entendre sa voix dans son pays. Que diriez-vous des musées suisses où les peintres nationaux seraient ignorés ? Nos compositeurs, eux, sont presque ignorés dans nos concerts. Est-ce juste ? [1]

L'Exposition nationale et son influence sur la vie musicale

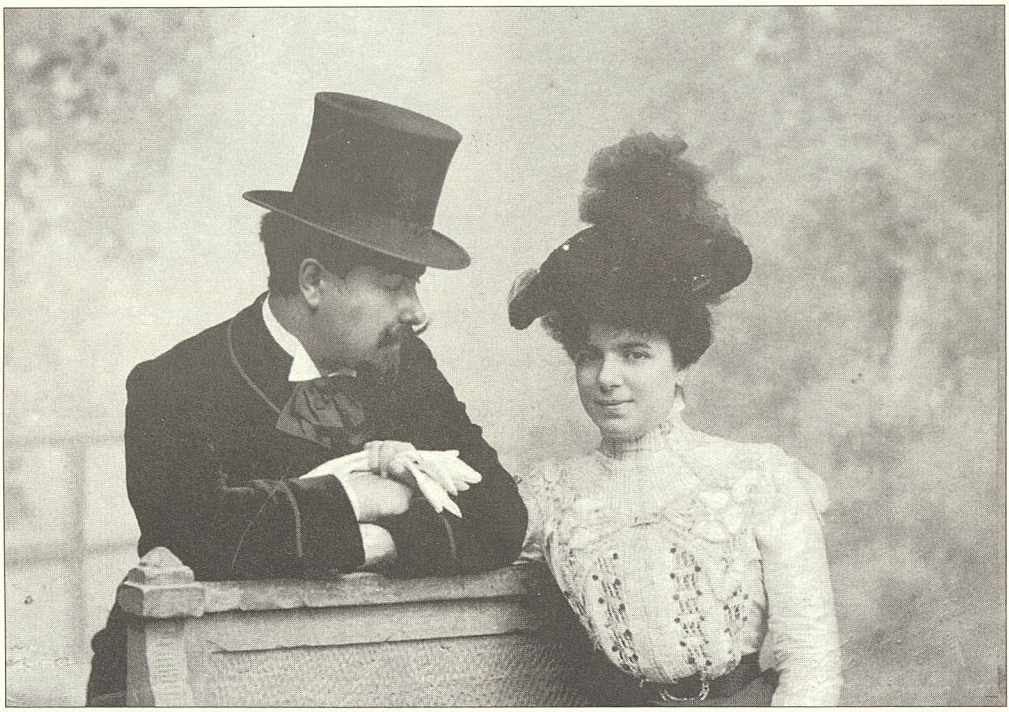
UNE PETITE annonce paraissant dans la presse genevoise vers la fin de 1895 rappelle aux compositeurs suisses qu'ils ont jusqu'au 31 décembre pour envoyer leurs œuvres à un concours de composition musicale dans le cadre de l'Exposition nationale qui doit avoir lieu l'année suivante à Genève. A l'œuvre depuis bientôt quatre ans, le comité d'organisation entend profiter de l'occasion pour faire connaître le canton du bout du lac – membre de la Confédération helvétique depuis seulement 1815 – aux Suisses qui ne vont pas tarder à être attirés par l'Exposition. Les concours de musique chorale et d'harmonies qui se tenaient à Genève jusqu'ici, accueillaient plutôt des hôtes français et vaudois, mais peu d'ensembles d'autres cantons romands, et encore moins de Suisse alémanique. Pour leur part, les mélomanes genevois vont découvrir des compositeurs suisses dont ils ignoraient jusqu'aux noms.

Loin de ressentir l'événement comme une invasion, les compositeurs établis à Genève participent activement à l'élaboration du programme musical, car ils ne pourront qu'en profiter. L'un d'entre eux est Emile Jaques-Dalcroze. Certes, les mélomanes genevois le connaissent et l'apprécient, grâce à une *Humoresque* entendue aux concerts d'abonnement en 1891 et surtout grâce à sa suite lyrique,

---

1. Gustave Doret, *Musique et musiciens*, Lausanne, Foetisch Frères, 1915, p. 276.

La Veillée, créée par l'Orchestre du Théâtre à la Salle de la Réformation en 1893, et à son opéra *Janie* donné au Grand Théâtre en mars 1894. Il y a également sa série de conférences à partir de 1895 au Conservatoire, sur «La musique et les musiciens», au cours desquelles il fait jouer des extraits de ses œuvres par les chefs de pupitre de l'Orchestre du Théâtre. Enfin, les *Chansons*, romandes ou autres, qu'il présente avec celle qui deviendra son épouse, la cantatrice Nina Faliero, dans des soirées qu'il organise lui-même, attirent des foules énormes.



Le compositeur Emile Jaques-Dalcroze et sa femme, la cantatrice Nina Faliero; photographie prise probablement le jour de leurs noces.

Mais les milieux «officiels» semblent peu empressés de faire jouer sa musique, pourtant déjà bien connue en France et en Allemagne. D'où l'importance de la commande à Jaques-Dalcroze et à son librettiste, Daniel Baud-Bovy, du *Poème alpestre* pour l'Exposition nationale. Cette cantate pour chœurs, soli et orchestre est représentée à partir de mai 1896 au Bâtiment électoral,

7 Août 93

Mon cher Monsieur Dalcroze

Ainsi que nous l'avons convenu de vive voix, je m'engage à représenter au Théâtre de Genève, dans le courant de la saison prochaine, Janie, opéra en 3 actes dont vous êtes l'auteur avec Mr Ph. Godet.

De votre côté, vous prenez l'engagement de me livrer le Premier Janvier 1894 la partition complète et les parties séparées nécessaires aux études des artistes, de l'orchestre et des chœurs. Votre ouvrage ne devra être joué dans aucun théâtre de Suisse ou de l'étranger avant d'avoir été représenté à Genève.

Le soir de la cinquième représentation de Janie, je

Extrait d'une lettre du 7 août 1893, de François Dauphin à Emile Jaques-Dalcroze, en vue de la création de l'opéra Janie *(saison de 1893 - 1894).*

dans des décors de Laurent Sabon (responsable des décors au Théâtre), avec le concours de plus de cinq cents exécutants, y compris des Sociétés de chant sacré et Galin-Paris-Chevé. L'orchestre de circonstance, placé sous la direction du compositeur, est composé de chefs de pupitre de toute la Suisse, de France, d'Italie et d'Allemagne.

Sous le nom de l'Orchestre de l'Exposition, cet ensemble donnera jusqu'à deux concerts par jour pendant cinq mois sous la baguette de Gustave Doret. Le choix de Doret, compositeur suisse mais résidant à Paris, ne manque pas de susciter un certain étonnement, étant donné la présence à Genève d'au moins trois chefs d'orchestre en activité. Les dix programmes symphoniques du dimanche au Victoria Hall sont l'objet d'un engouement particulier à cause des nombreuses premières auditions genevoises ou romandes de musique helvétique, notamment de Hans Huber, et plus particulièrement de compositeurs genevois tels que Pierre Maurice, Joseph Lauber, Edouard Combe et Otto Barblan.

Le Poème alpestre connaît un très vif succès, grâce sans doute à ses thèmes basés sur quelques mélodies populaires suisses. Jaques-Dalcroze doit savourer son triomphe d'autant plus qu'à la mi-avril 1896 toute l'entreprise était menacée d'effondrement, faute d'un nombre suffisant de ténors dans les chœurs (cinq au lieu des cinquante exigés par le compositeur). Au même moment – les tensions sociales étant très fortes à Genève – c'était toute l'Exposition qui risquait de ne pas ouvrir ses portes le 1er mai à cause d'une grève des ouvriers mettant la dernière main aux maisons du Village suisse.

Face à cette concurrence d'une ampleur inattendue, le Grand Théâtre, qui d'habitude en été n'accueille que des spectacles d'opérette et d'opéra-comique donnés par des troupes de passage, décide de monter exceptionnellement une saison d'été de grand opéra du répertoire. Et quoi de plus normal que de mettre à l'affiche l'opéra national par excellence ?

Le compositeur et chef d'orchestre Gustave Doret, lors de son séjour à Genève en 1896 pour diriger au Victoria Hall les concerts de l'Orchestre de l'Exposition nationale.

> *21.IX.96 La salle de la Place Neuve ne désemplit pas, mais les représentations sont loin d'être toujours à la hauteur des recettes. L'ouvrage qui a le plus attiré la foule a été aussi le plus médiocrement donné* [...]. *Ce pauvre* Guillaume Tell [...] *a été bien molesté par quelques-uns de ses interprètes* [...]. *Le dernier venu* [*dans le rôle d'Arnold*] [...] *remplace le chant par des cris perçants* [...]. *Le public avait l'air plus abasourdi qu'émerveillé par ses prouesses* [2].

Il faut reconnaître que les programmes symphoniques mis sur pied par Doret au Victoria Hall ont, en six mois, plus d'impact sur le Comité des concerts d'abonnement que tous les critiques musicaux qui, depuis plusieurs années, réclament avec insistance non seulement des saisons plus ouvertes à la musique nouvelle en général, et aux compositeurs nationaux en particulier, mais aussi une attention accrue envers la qualité des musiciens.

> *Les concerts d'abonnement* [...] *composent leurs programmes de cette année* [*1895-1896*] *presque exclusivement d'œuvres classiques ou de «reprises». Rien de plus louable* [...] *s'il en résultait des exécutions plus approfondies, plus fouillies ou seulement plus exactes* [...] *Malheureusement, tel n'est pas le cas* [3].

Même le chef Willy Rehberg, que l'on dit pourtant offensé après le choix de Doret, ne dédaigne pas de courtiser la «concurrence», participant avec son ensemble de chambre, le quatuor Rey (qui malgré le «soutien» du Comité des concerts d'abonnement se trouve en proie aux pires difficultés financières), aux Séances de musique suisse au Conservatoire. Suivant l'exemple de l'Exposition, le Comité décide alors de patronner sa propre série de Séances de musique suisse, données dès l'automne 1897 au Conservatoire et qui présentent en première audition des œuvres de chambre de Maurice, Barblan, Hegar, Weber, Klose, Combe, Rehberg et Huber. Parmi les œuvres exécutées aux concerts de l'Exposition figure notamment un *Quintette en mi bémol majeur* de Joseph Lauber, basé sur des thèmes de chansons folkloriques et qui remporte un tel succès

---

2. *Journal de Genève*, 23 septembre 1896.
3. *Gazette musicale de la Suisse romande*, n° 24, 19 décembre 1895, p. 303 (Emile Delphin).

Le quatuor Rey : assis, de gauche à droite, le pianiste Willy Rehberg (chef des concerts d'abonnement entre 1892 et 1907) et l'altiste Rigo; debout, de gauche à droite, les frères Louis et Emile Rey, violonistes, et le violoncelliste Adolphe Rehberg.

parmi les auditeurs, que pour la première fois –simple coïncidence?– le Comité est amené à inscrire un morceau du même compositeur, la *Deuxième Symphonie en la mineur*, au programme de la première saison suivant l'Exposition (1896-1897). Malheureusement, cette œuvre, taxée de «conservatrice» par la presse, recevra un accueil bien moins enthousiaste que son *Quintette*.

Reflétant le désir du Comité de «faire une place importante à la musique suisse», la saison symphonique 1896 - 1897 est décrite par le *Journal de Genève*

comme «exceptionnellement riche en premières auditions de musique nationale [Gustave Weber, Friedrich Hegar, Edouard Combe et Pierre Maurice]. Jamais place aussi importante ne lui avait été réservée jusqu'ici. Nos jeunes compositeurs ne pourront plus se plaindre d'être négligés[4]». La saison suivante, les abonnés réservent un accueil extrêmement favorable à la création intégrale des *Variations sur «La Suisse est belle!»* de Jaques-Dalcroze ainsi qu'à la première exécution genevoise d'une symphonie d'Alexandre Denéréaz. On voit dans l'œuvre de ce jeune organiste lausannois de vingt-deux ans, plus tard professeur d'Ernest Ansermet, «une bonne et réconfortante baignade wagnérienne; [...] pour un débutant, c'est prendre le meilleur modèle[5]».

Le Comité se hâte d'engager quatre des premiers solistes (violon alto, flûte, clarinette et cor) de l'ensemble de Doret, tous des étrangers. Cependant, le souvenir des prestations de haute qualité de l'Orchestre de l'Exposition reste plutôt redoutable pour les musiciens de Rehberg, encore astreints à un double emploi partagé entre concerts d'abonnement et représentations lyriques. Ainsi, l'échec relatif du *Concerto pour violon en la mineur* de Dvorák, qui bénéficie d'un soliste exceptionnel, Henri Marteau, professeur de violon au Conservatoire, est directement imputable au manque de temps dont dispose l'Orchestre pour répéter. La semaine où les musiciens exécutent le *Concerto*, ils mettent au point la création genevoise de *L'Attaque du moulin* d'Alfred Bruneau, critique musical au *Figaro* présenté comme «le chef de la nouvelle école française» et dont la musique trouvera plus de grâce devant le public que celle du maître tchèque. En effet, l'opéra naturaliste de Bruneau, admiré pour l'utilisation «assagie» d'harmonies audacieuses, constitue même l'un des plus brillants succès de la saison 1896 - 1897 car il est considéré comme un pont entre l'école française (Gounod, Bizet, Massenet) et Wagner.

---

4. *Journal de Genève*, 1er avril 1897.
5. *Journal de Genève*, 26 mars 1898.

L'évolution du répertoire lyrique

Ce qui ne fait plus forcément recette au Grand Théâtre est justement le grand opéra, même les ouvrages de Massenet. *Esclarmonde* voit sa création genevoise retardée par le violent incendie qui, dans la nuit des 13 - 14 janvier 1897, détruit le magasin de décors du Théâtre, situé rue de l'Arquebuse. Cela n'attendrit nullement les critiques à l'égard d'*Esclarmonde*, qui y voient une partition décousue dans laquelle «il y a autant à prendre qu'à laisser» et qui «n'est pas, loin de là, l'une des meilleures du maître français[6]». Avec neuf représentations, *Esclarmonde* n'a pas autant de succès que *L'Attaque du moulin* ou l'opérette de Grisar, *Les Amours du diable*. Massenet devra attendre la saison 1898 - 1899 et la création genevoise très réussie de *Sapho* pour retrouver les faveurs de «ce cher et bienveillant public».

Le grand opéra pendant la saison 1897 - 1898 est réduit à la portion congrue, ce qui était à prévoir depuis quelque temps. Venu à la barre en 1896, après le départ de Dauphin, Marius Poncet, ancien directeur du Grand Théâtre de Lyon, doit bien se résigner à l'absence quasiment totale de ce genre, car les coûts dépassent largement les recettes pour un répertoire qui ne se renouvelle pas et n'attire plus les Genevois. Même l'opéra national, *Guillaume Tell*, a perdu de sa superbe, ne produisant par exemple que 530 francs lors de sa deuxième représentation en 1896. Le Conseil Administratif n'impose plus le grand opéra dans le cahier des charges du directeur, s'efforçant plutôt de rendre obligatoire les matinées du dimanche à prix réduit, que Dauphin avait supprimées juste avant son départ.

Quant au Conseil Municipal, piqué au vif par le refus des communes de banlieue du canton, de contribuer au fonctionnement du Théâtre, sa colère déborde quand l'Etat ne veut pas lui rembourser les frais occasionnés par les

6. *Journal de Genève*, 5 février 1897.

voitures de tramway supplémentaires à destination de Chêne et de Carouge, qui attendent le public à la Place Neuve à la sortie de chaque spectacle lyrique. La Commission du Budget propose une réduction considérable de la subvention à l'Orchestre, tout en dotant l'ensemble d'un statut permanent. Pour compenser le manque de fonds, le Théâtre prêterait gratuitement sa Grande salle pour les soirées d'abonnement, et les grands hôtels de la place participeraient aux coûts. Comme le fait remarquer un mélomane, la solution préconisée est assurément la mauvaise car elle prive de soutien à la fois l'Orchestre et le Théâtre.

> *23.XI.97 La première chose pour une ville de l'importance de Genève, c'est d'avoir un orchestre permanent – et un bon* [...]. *Un théâtre lyrique superbe sans orchestre* [...] *est à peu près dans la position d'un homme qui posséderait une magnifique voiture et pas de chevaux* [...][7].

La virulence qui traverse comme un fil rouge les comptes-rendus des séances du Conseil Municipal trahit bien la menace planant sur le Grand Théâtre à cette époque. La salle est très rarement pleine, et souvent même à moitié vide. Pourtant, la situation n'est pas unique à Genève. A Anvers, après une période semblable, où le Théâtre avait dû affronter une concurrence plus ou moins amicale dans le cadre de l'Exposition nationale belge, l'Opéra se montre incapable de répondre aux exigences accrues du public et finit par faire faillite. La suppression de la subvention municipale aux programmes lyriques à Marseille provoque un tollé. A Lyon, une tentative de réduire la saison d'opéra à cinq mois se solde par un fiasco, car les artistes n'acceptent pas d'être engagés pour moins de six mois, qu'ils travaillent ou pas. L'exploitation du Théâtre par une société publique et nationale est tentée à Toulon avec des résultats désastreux. Quant à la suggestion de créer une troupe de langue française naviguant entre Genève, Lausanne et d'autres villes en Suisse romande, elle n'a pas de précédent. Les directeurs des grands théâtres parisiens, par exemple, refusent la plupart du temps le droit à leurs chanteurs de se produire ailleurs. La situation

7. *Journal de Genève*, 23 novembre 1897.

n'est guère meilleure en Suisse alémanique : à Berne, la société privée responsable de la construction d'une nouvelle salle fait faillite avant même son achèvement. La Ville de Genève finit par maintenir le *statu quo*, car quelle que soit l'option retenue, la responsabilité municipale reste la même pour une salle que l'on n'ose pas fermer mais qui coûte trop cher quand elle est ouverte. Le débat prend parfois des accents volontairement nationalistes.

> *La faute en est au fait que le directeur et la troupe sont des étrangers et qu'ils ne comprennent pas le milieu dans lequel ils se trouvent. Le répertoire, qui est celui des théâtres de Paris, sonne faux chez nous. Notre public est peu exigeant et* [...] *il a fait un succès aux* Chansons romandes [*de Jaques-Dalcroze*] *parce qu'elles sont nationales* [...]. *Tout ce que l'on fera pour nationaliser le Théâtre répondra mieux aux goûts du public* [...][8]. *(Paul Pictet)*

«Ecole nationale» : quels critères ?

La saison 1897 - 1898 au Grand Théâtre apparaît donc comme une tentative de satisfaire ce genre d'exigence et comme un signe avant-coureur de l'attention accrue que l'on va accorder aux compositeurs helvétiques. Mais si la presse musicale européenne loue sans réserve Jaques-Dalcroze pour son nouvel opéra, *Sancho*, la critique genevoise se montre plus nuancée. *La Scène* s'avoue quelque peu déconcertée par «ce chaos apparent» et les «modulations perpétuelles, au point que les armures sont la plupart du temps supprimées, rythmes à tout instant interrompus, chants et contre-chants se croisant dans tous les sens[9]». D'autres y reconnaissent une œuvre tout à fait personnelle, voire d'avant-garde, tandis que le *Journal de Genève* se plaît à relever les citations du *Poème alpestre* et des *Chansons romandes*. La création de *Sancho* au Grand Théâtre est la première manifestation d'envergure de ce théâtre national qu'appellent de leurs vœux non seulement Pictet, mais aussi Gustave Doret et Jaques-Dalcroze lui-même. Selon ce dernier :

---

8. *Journal de Genève*, 25 novembre 1897. Voir *Mémorial du Conseil Municipal*, 23 novembre 1897, LV/13, pp. 507-508.
9. *La Scène*, 16 décembre 1897.

Ce n'est guère que depuis l'Exposition nationale de 1896 que le public genevois a commencé à se douter de l'existence d'un nombre assez considérable de compositeurs de musique suisse [...]. *«Comment», se disaient nos dilettantes, «nous avons tant de compositeurs en Suisse que cela?» Cette surprise devint de la stupéfaction lorsque quelques journaux parisiens eurent* [...] *prononcé le mot «école musicale suisse»* [...]. *L'éclosion de ces talents* [...] *peut paraître subite et même inexplicable* [...]. *Les progrès musicaux à constater chez nous depuis une quinzaine d'années* [...] *sont postérieurs à l'apparition de ces talents* [...] [*qui*] *se sont développés à l'étranger* [...]. *Il faut que nos semeurs d'idéal restent chez nous* [...] [10].

En rédigeant ces lignes, Jaques-Dalcroze sait mieux que quiconque de quoi il parle, car ses œuvres sont bien plus applaudies en France et en Allemagne qu'à Genève. Selon lui, en Suisse, au niveau fédéral ou cantonal, une politique pour promouvoir la musique n'existe tout simplement pas. A part le concours de composition en marge de l'Exposition nationale, Jaques-Dalcroze ne peut citer dans son article aucun exemple d'une commande récente à un compositeur helvétique. Il est même tout à fait habituel qu'un compositeur paie une somme assez forte à la municipalité (location de la salle, taxes) pour exécuter ou faire exécuter ses œuvres en public. Ainsi, Jaques-Dalcroze fera de gros sacrifices pour monter à ses frais sa pièce lyrique, *Jeanne des fleurs*, en 1900 à la Salle des Amis de l'Instruction.

Même si un artiste parvient à faire exécuter un morceau par un ensemble professionnel, la législation fédérale –approuvée en 1883, quand les compositeurs nationaux ne s'étaient pas encore regroupés– ne lui assure que des droits d'auteur très faibles (en moyenne, deux à trois francs pour une symphonie, par exemple). Et ce n'est pas chez les éditeurs que le compositeur se rattrapera, puisque les quelques maisons d'édition refusent systématiquement de graver la musique suisse, d'ailleurs pour des raisons tout à fait compréhensibles. Comme le public n'entend que rarement au concert des œuvres helvétiques (bien que d'autres écoles nationales –russe, tchèque et même nordique– fassent fureur alors), et que

10. *Journal de Genève*, 1er janvier 1898.

les conservatoires ne les imposent pas dans leurs programmes d'études ou aux examens, les partitions suisses se vendent mal. Enfin, les échanges culturels à cette époque sont fortement limités par les frontières cantonales ou régionales. Si les solistes, étrangers ou suisses, voyagent facilement d'un bout à l'autre de la Confédération, on ne peut en dire autant des compositeurs suisses, dont les œuvres restent trop souvent un phénomène local jusqu'à l'Exposition de Genève en 1896 et la création de l'Association des Musiciens Suisses en 1899. En revanche, les Genevois feront très bon accueil en 1902 à *La Nuit des quatre temps*, drame avec musique de scène (arrangements d'airs populaires suisses) de René Morax, donné à la Place Neuve dans une production de la Société des Amis de l'Instruction.

> *22.IV.02 Voilà bien du vrai théâtre populaire, du théâtre sain, du théâtre suisse !... Airs montagnards et psaumes liturgiques donnent une couleur locale valaisanne* [...]. *Notre Suisse romande possède un vaillant auteur dramatique, elle en renferme certainement d'autres* [...]. *Jouissons d'un théâtre qui soit à nous et de chez nous !* [11]

Les articles de Jaques-Dalcroze, mais aussi ceux de Gustave Doret publiés dans le *Journal de Genève*, et d'Edouard Combe parus dans la *Gazette de Lausanne* et dans la *Semaine littéraire*, portent lentement leurs fruits. L'Association des Musiciens Suisses (AMS), dont les bases sont jetées en juillet 1899, compte parmi ses membres fondateurs non seulement Doret et Combe, mais également Jaques-Dalcroze, Denéréaz, Maurice, Rehberg et Lauber. Les solutions préconisées par ces musiciens vont de la modification de la loi fédérale sur les droits d'auteur à la subvention des compositeurs et l'acquisition de leurs œuvres par la Confédération. Ces mesures ne se réaliseront pas dans l'immédiat, mais l'organisation périodique par l'AMS d'une Fête de musique suisse (parfois appelée Fête des musiciens suisses), dont la deuxième édition a lieu précisément à Genève en juin 1901, donne une nouvelle occasion aux mélomanes de découvrir des œuvres en première audition genevoise.

---

11. *Journal de Genève*, 28 avril 1902.

Avec les Séances de musique suisse au Conservatoire et la programmation toujours plus fréquente de compositeurs helvétiques dans les répertoires lyrique et symphonique, la vie musicale à Genève entre l'Exposition nationale de 1896 et la Fête de 1901 anticipe le débat sur l'existence d'une école nationale propre à la Suisse, débat que la fondation de l'AMS ne tardera pas à relancer. D'ailleurs, cette discussion n'est pas limitée à la musique, comme en témoigne le jeune Ramuz dans *Raison d'être* : «Mais qu'il existe, un jour, un livre, un chapitre, une simple phrase, qui n'aient pu être écrits que chez nous, parce que copiés dans leur inflexion sur telle courbe de colline ou scandés dans leur rythme par le retour du lac sur les galets d'un beau rivage [...] et nous nous sentirons absous[12]».

Justement, en quoi consisterait la spécificité d'une école nationale de musique qui ne pourrait être écrite «que chez nous» ? Dans le premier numéro en juin 1901 de sa revue, *La Musique en Suisse*, Jaques-Dalcroze écrit qu'«il existe chez nous [...] une littérature nationale, une école picturale dite "alpestre" très originale ; en architecture un mouvement se dessine pour ressusciter le vieux style suisse, en le modernisant. [...] N'y a-t-il pas lieu de tenter le même effort pour la musique ?» Mais y a-t-il véritablement, comme le prétend le compositeur, «un style personnel, s'inspirant de nos mélodies montagnardes [...] résistant aux influences de la mode[13]» ? Certes, le thème de la nature, et plus particulièrement des Alpes, s'impose de toute évidence, comme dans *Le Poème alpestre* de Jaques-Dalcroze ou *Terre des monts neigeux*, page tirée de *Calven* d'Otto Barblan. Fait rarissime, *Calven* fait tout de suite l'objet d'une réédition après sa création à Coire en 1899, et les abonnés genevois réservent un accueil chaleureux aux extraits donnés à un concert au Théâtre en 1900.

Ces deux œuvres sont des exemples de *Festspiel*, un festival (de préférence en plein air) réunissant d'impressionnantes masses chorales, souvent amateurs, et ins-

12. C.-F. Ramuz, *Raison d'être*, cité in Henri Gagnebin, «La musique en Suisse romande, 1900-1950», in *Volume commémoratif, 1950, Association des Musiciens Suisses*, p. 235.
13. Emile Jaques-Dalcroze, *La Musique en Suisse*, hors série, 22 juin 1901, p. 2.

trumentales. Ce genre, dont le nom indique bien sa provenance, est fort à la mode surtout en Suisse alémanique dans la dernière décennie du dix-neuvième siècle car la pratique du chant d'ensemble est considérée comme typiquement helvétique. Le *Festspiel* est aussi très apprécié en Suisse romande, comme en témoigne l'enthousiasme soulevé par les Fêtes des Vignerons dans le Canton de Vaud en 1889 et 1905. Plusieurs *Festspiele* sont donc commandés à des compositeurs suisses pendant cette période, notamment pour les six cents ans de la Confédération en 1891 (à Altdorf) et le sept centième anniversaire de la Ville de Berne la même année. Mais le genre n'a pas que des adeptes. Dans une conférence sur «Le théâtre en Suisse» prononcée à Lausanne en décembre 1903, René Morax fustige le *Festspiel* comme un danger pour l'art dramatique car, selon lui, il remplace l'élément psychologique –l'essence même du théâtre– par l'art officiel, qui exalte l'orgueil et l'égoïsme collectifs. Un tel point de vue, cependant, est probablement celui d'une minorité, et d'après leurs écrits, la plupart des compositeurs suisses seraient d'accord avec Jaques-Dalcroze, qui trouve que «ces spectacles, alliant la musique à la poésie et à la danse, chantant la légende ou l'histoire, sont la plus belle école d'art que l'on puisse rêver pour un peuple[14]».

N'ayant jamais connu une cour royale avec tout ce que cela implique pour le mécénat, la Suisse ne peut se vanter d'un patrimoine musical comparable à celui de ses voisins. Par contre, dans un pays fait de cantons encore fiers de leurs propres traditions, la musique populaire représente une source dans laquelle la nouvelle génération de compositeurs n'hésite pas à puiser. Ce recours à la mélodie folklorique (dont la musique helvétique n'a pas, bien entendu, le monopole à la fin du dix-neuvième siècle) se fait de façon directe ou indirecte. Parmi les œuvres basées sur des citations authentiques figurent le *Quintette* de Lauber déjà mentionné mais aussi la *Quatrième Symphonie* du même compositeur (écrite en 1902; à propos de la première audition genevoise, voir chapitre IV), la *Rhapsodie valaisanne* du Genevois René Charrey (créée aux

14. Emile Jaques-Dalcroze, *La Musique en Suisse*, hors série, 22 juin 1901, p. 5.

concerts d'abonnement en février 1905), la *Symphonie héroïque* de Hans Huber (qui s'inspire d'une vieille chanson bernoise), et *La Légende des Alpes*, ballet-pantomime du compositeur dilettante Georges de Seigneux, créé avec beaucoup de succès au Grand Théâtre en décembre 1905. D'autres œuvres, comme les *Tableaux romands*, dont la première exécution a lieu aux concerts du Théâtre en janvier 1905 et que Jaques-Dalcroze construit sur des thèmes empruntés à son propre *Festival vaudois* (Lausanne, 1903), sont plus librement inspirées de la musique folklorique.

Mais les œuvres «patriotiques» ne sont pas forcément celles que les mélomanes applaudissent le plus. Ainsi, les *Quatuors vocaux* de Hans Huber, interprétés par le Quatuor vocal bâlois, remportent le même succès aux concerts d'abonnement à Genève en 1901 que lors de leur première exécution à la Fête de l'AMS à Zurich l'année précédente. Ces pièces, basées sur le *West-östlicher Divan* de Goethe, n'ont vraiment rien de «suisse». (Par contre, la *Symphonie en mi mineur* de Huber, également créée à la Fête zurichoise, prend pour thème fondamental un motif de cor des Alpes entendu dans les montagnes d'Unterwald. L'œuvre fera l'objet d'un accueil tellement enthousiaste aux concerts du Grand Théâtre en janvier 1902 qu'elle devra être redonnée un mois plus tard.) Néanmoins, de toutes les compositions plébiscitées par le public à la Fête de l'AMS à Genève pendant trois jours en juin 1901, aucune ne verse dans le style «mélodies montagnardes». Si un lien existe entre elles, il serait plutôt d'ordre contemplatif, car les Genevois semblent goûter tout particulièrement la musique sacrée, que ce soit le *De profundis* de Léopold Ketten ou *Les sept paroles du Christ*, oratorio de Doret. Mais les vraies vedettes de cette manifestation se nomment Friedrich Klose, pour son motet *Vidi aquam*, et Jaques-Dalcroze, dont le *Premier Concerto pour violon* est loué par le critique allemand Otto Lessmann pour ses innovations de forme et de contenu. Les places, à très bas prix, s'arrachent vite, mais l'orchestre de circonstance recruté en fin de saison, période donc peu propice, se voit reprocher un certain manque de cohérence,

même quand il est dirigé par les compositeurs eux-mêmes – des compositeurs, soit dit en passant, déjà bien plus connus à l'étranger qu'en Suisse.

Les programmes populaires et les exigences du public

Le succès toujours croissant des concerts d'abonnement amène le Comité à satisfaire une demande depuis longtemps exprimée par les mélomanes, à savoir de redonner dès la saison 1898-1899 un ou deux concerts par saison le dimanche après-midi à la Salle de la Réformation. Les places les plus chères coûtent deux francs, donc moins du tiers du tarif normal. Les premiers essais connaissent d'emblée un engouement jamais vu depuis les concerts du dimanche au Victoria Hall par l'Orchestre de l'Exposition nationale. Le deuxième concert, en particulier, au cours duquel Nina Faliero interprète *Larmes*, pièce pour soprano et orchestre de son mari Jaques-Dalcroze, ainsi qu'une mélodie de Doret, *Il est un jardin d'amour*, constitue un véritable triomphe pour ces musiciens romands. Malgré ce début de bonne augure et une salle bondée, le résultat est une grosse perte pour le Comité, qui ne rentre pas dans ses frais à cause du nombre de places trop restreint. L'acoustique de la salle de la Réformation ne fait pas l'unanimité, car d'aucuns trouvent qu'elle rend les sonorités de l'Orchestre trop éclatantes. Le Comité persiste néanmoins dans «son beau projet» les années suivantes, ne fût-ce qu'au rythme d'un seul programme par saison, et les répétitions générales de chaque concert d'abonnement, données le samedi à treize heures, continuent d'être ouvertes au public pour une somme modique, représentant un supplément de ressources fort apprécié.

En 1900, le Comité réunit, dans une seule série d'abonnement au Conservatoire, les divers ensembles de chambre qu'il soutient, y compris les quatuors d'Adolphe Rehberg et d'Henri Marteau. En fondant la même année la série qui plus tard portera son nom, Marteau montre que l'on peut organiser des concerts

«populaires» à Genève sans forcément tomber dans les chiffres rouges, même en faisant appel aux artistes invités les plus prestigieux. Et il n'est pas le seul : les programmes qu'organise Otto Wend (connu plus tard pour ses chroniques musicales à *La Suisse* et à la *Tribune de Genève*) au temple de la Madeleine, où il est organiste titulaire, attirent au cours de leur dixième saison (1907) en moyenne entre 1200 et 1400 personnes, le public le plus important de toute la Suisse pour ce genre d'événement. L'immense majorité de ces auditeurs, c'est-à-dire les personnes les plus démunies, reçoivent même des invitations gratuites, car Wend réussit à couvrir ses frais en ne vendant qu'une cinquantaine d'abonnements par saison. Il y a aussi les spectacles promus par l'Union pour l'Art social, fondée en 1902, qui a pour but d'initier aux beaux-arts les «ouvriers, les petits employés et les personnes que leur situation économique tient éloignés du mouvement artistique[15]». Les deux premiers «concerts populaires» organisés par l'Union en janvier et mars 1903, en collaboration avec l'Orchestre du Théâtre, se donnent dans la grande salle de la Brasserie Handwerk, chemin (aujourd'hui avenue) du Mail, et remportent un large succès. Fidèles au principe de l'éducation esthétique qui est le credo de l'Union, les programmes comportent des œuvres essentielles du répertoire, telles l'ouverture d'*Obéron*, la *Symphonie inachevée* de Schubert ou la *Première Symphonie* de Beethoven. A partir de 1906, l'Union sera à même d'offrir des soirées lyriques au Théâtre, avec tous les billets au prix unique de vingt-cinq centimes – et l'on y refuse du monde, parfois jusqu'à mille spectateurs. Même au cours de la Première Guerre mondiale, l'Union continuera son travail, faisant donner notamment *L'Enlèvement au sérail* en juin 1917.

Cette ouverture d'esprit du Grand Théâtre apportera des éléments nouveaux non seulement au débat sur la mission primitive de la nouvelle salle, c'est-à-dire former le goût du peuple, mais aussi à la discussion sempiternelle de son financement. Ainsi, l'écrivain Louis Duchosal propose dans le *Journal de*

15. *Programme du Grand Théâtre de Genève*, 17 avril 1909.

UNION POUR L'ART SOCIAL

L'*Union pour l'Art Social*, fondée à Genève en 1902, a pour but **d'initier à l'Art le public très nombreux qui, par suite de sa situation économique, est tenu éloigné du mouvement artistique.**

Cette société n'est pas destinée à procurer des distractions ou des amusements à bon compte: elle poursuit avant tout un but **d'éducation esthétique.**

Le terme d'*Art Social* marque cette idée que le Beau ne doit pas être l'apanage d'une classe, mais que les jouissances qu'il procure doivent être le patrimoine de tous.

L'*Union pour l'Art Social* est **indépendante de toute opinion politique, religieuse et philosophique.**

Les personnes qui désirent suivre les soirées de l'A. S. peuvent se procurer **gratuitement** des cartes d'auditeurs leur facilitant l'achat des billets, en adressant le formulaire ci-dessous au Secrétariat de l'A. S., rue des Allemands, 3.

Les cartes d'auditeurs sont destinées exclusivement aux ouvriers, aux petits employés et aux personnes que leur situation tient éloignées du mouvement artistique.

Fiche d'inscription de l'Union pour l'Art social, environ 1902.

Genève que la Ville supprime ses subventions coûteuses tout en mettant les abonnements à la portée de tout le monde, contribuant non seulement à remplir le Théâtre mais aussi à créer une nouvelle classe de mélomanes.

En effet, les exigences du public –que ce soit le prix d'un billet ou la prestation d'un artiste– sont à prendre très au sérieux. Lors d'une représentation de *Carmen* en mars 1899, une trentaine d'étudiants («pour la plupart, des étran-

gers[16]») créent un tumulte en plein spectacle, demandant une réduction de 50% sur les places les plus coûteuses. Se retranchant derrière son cahier des charges, lui interdisant de modifier les prix des places sans autorisation du Conseil Administratif, Poncet appelle la police pour rétablir l'ordre dans la salle. Le même directeur se retrouve sur la sellette l'année suivante. En décidant la première suppression des débuts depuis la saison 1894–1895 pour la même raison qu'avait invoquée son prédécesseur (renouvellement du répertoire), Poncet –qui déjà à son poste précédent à Lyon avait eu maille à partir avec le public– s'expose dès la réouverture à des réactions d'une violence surprenante. Et cependant, les troupes qu'il présente ne sont pas plus mauvaises que celles d'autres saisons. (Un critique suggère que la qualité des spectacles gagnerait beaucoup si seulement le chef se plaçait devant ses musiciens et non plus au bord de la scène, en leur tournant le dos, pour s'occuper des chanteurs.) Au cours de la première semaine de la nouvelle saison, les choses ne cessent de s'envenimer avec chaque représentation.

> *10.X.00 Dès le second acte de* Guillaume Tell, *on a pu voir de nombreuses familles genevoises et étrangères quitter la salle* [...]. *Il est évident que la suppression des débuts induit le public à* [...] *exprimer plus vivement ses impressions,* [...] *les sifflets étant désormais son seul moyen pour montrer qu'il refuse un artiste. Mais il est inadmissible que* [...] *des bandes de trop joyeux gens* [...] *puissent tutoyer les acteurs, traiter le ténor de «vitrier», crier «à l'eau» à un autre* [...][17].

Suite à une représentation particulièrement mouvementée de *La Traviata*, où une trentaine d'habitués déclenchent une tempête de sifflets stridents au troisième acte pour empêcher le ténor Marest de chanter, le Conseil Administratif se doit d'intervenir. En effet, ces heurts, qui ont pour origine le rejet d'une pétition appelant la direction à renvoyer le malheureux chanteur, vont jusqu'à l'échange de coups de poing. Pourtant, loin de calmer le jeu, la décision de rétablir les débuts ne fait qu'attiser la perturbation des spectacles, devenue maintenant quotidienne. Le 30 octobre, un groupe d'étudiants arrivent au Théâtre, prêts à

16. *La Scène*, 23 mars 1899.
17. *Journal de Genève*, 12 octobre 1900.

manifester leur mécontentement à l'égard de *Faust*, dont la distribution (comprenant le malheureux Marest) a déjà été l'objet de vives critiques. Croyant déjouer leurs intentions, Poncet change de spectacle à la dernière minute et met *Mireille* au programme. En vain : les jeunes gens ne se laissent pas démonter et couvrent tout le deuxième acte de chants patriotiques, cris et applaudissements intempestifs. Or, le Conseiller fédéral Brunner, en visite à Genève, se trouve dans la salle ; scandalisé, il quitte sa loge, et le rideau est baissé. Peu après, des agents de police appelés au secours par Poncet font irruption et évacuent le parterre *manu militari*. Parmi ceux que l'on expulse de force par erreur figure le délégué au Théâtre du Conseil Administratif, Jules Renaud. Massés d'abord dans le vestibule, ensuite dehors dans le boulevard du Théâtre, les centaines de manifestants réclament la démission de Poncet. Unanime à condamner ces «méthodes exotiques qu'on ne doit pas laisser s'implanter chez nous[18]», la presse avoue quand même que les fautes sont largement partagées de part et d'autre.

La tension arrive à son comble début novembre. Chaque soir, le Théâtre est bondé d'un curieux mélange d'abonnés, de badauds, de protestataires et de gendarmes en civil. Les manifestants changent de tactique, raillant les artistes au lieu de les siffler. A la sortie, des milliers de personnes, dont beaucoup ont été refusées à l'entrée, restent des heures durant sur la Place Neuve ou tentent de forcer les barrages érigés sur le boulevard du Théâtre, pour s'approcher de la porte réservée à la direction. Toutes les conditions sont dorénavant réunies pour que l'explosion se produise, le lendemain.

> *2.XI.00 A l'intérieur du Théâtre, tout est calme, mais des groupes de gamins et de gens déclassés se massent sur la Place Neuve au milieu du spectacle. Alors une véritable scène de sauvagerie se produit. Quelques individus arrachent des affiches et en font un feu de joie. Ils dansent autour une ronde infernale. Le spectacle est hideux*[19].

---

18. *Journal de Genève*, 1er novembre 1900.
19. *Journal de Genève*, 4 novembre 1900.

THÉATRE DE LA VILLE DE GENÈVE

Direction : Marius PONCET 24

Bureaux à 7 h. 1/2 | Rideau à 8 heures

MARDI 30 OCTOBRE 1900

FAUST

Opéra en 5 actes et 10 tableaux de Carré et Barbier, musique de Ch. Gounod.

DISTRIBUTION

Le docteur Faust . .	MM. Marest	Marguerite	Mmes Estelle Dreux
Méphistophélès. . .	Béchard	Siébel	Zina Poigny
Valentin	Cadio	Dame Marthe . . .	Chavaroche
Wagner	Vachet	Un buveur	M. Dubois

Etudiants — Soldats — Bourgeois

Avis. *En attendant leur remplacement, M. Marest chantera le rôle de Faust et M. Béchard celui de Méphistophélès.*

AU 2me ACTE

LA KERMESSE

dansé par les Coryphées et les dames du corps de Ballet

Au 7me Tableau

La Nuit de Walpurgis

Grand Ballet dansé par Mmes Tognoli, Cattaneo, le corps de Ballet, les enfants et la figuration.

MERCREDI 31 OCTOBRE 1900

Première représentation de

MISS HELYETT

Opérette en 3 actes, musique de Audran.

THÉATRE DE LA VILLE DE GENÈVE

Direction : Marius PONCET 29

Bureaux à 1 h. 1/2 | **DIMANCHE 4 NOVEMBRE 1900** | Rideau à 2 heures

Matinée à prix réduits

LA FAVORITE

Opéra en 4 actes de Royer et Vaez, Musique de Donizetti.

Fernand, MM. Dangosse. — Alphonse XI. Mézy. — Balthazar, Chavaroche. — Gaspard, Sperte.
Léonore, Mmes Delgoff. — Inès, Berton.
Seigneurs et Dames de la cour, Moines du couvent, Gardes, Pages.

au 2me tableau **Pas des Baigneuses** par le corps de Ballet

au 2me acte **Grand Divertissement** dansé par Mmes Toguoli, Cataneo et tout le corps de Ballet

Bureaux à 7 h. 1/2 | **LE SOIR** | Rideau à 8 heures

L'AVEUGLE

Drame en 5 actes, par A. Bourgeois et D'Ennery.

1er acte : *La Dette de jeu.* — 2e acte : *Le Vol.* — 3e acte : *La Demande en mariage.* — 4e acte : *Le Séducteur.* — 5e acte : *Le Pardon d'un père.*

Albert Morel, MM. D'Orelly. — M. Duperrier, Glandut. — M. Darcy, C. Martin. — Armand, Dormetz. — M. Rousseau, Gayral. — Remy, Tournois.

Louise, Mmes Balzan. — Geneviève, Villaret. — Suzanne, Ferrière. — Juliette, enfant, la petite Martinero. — Un domestique, M. Darcy.

Le Spectacle sera terminé par

MISS HELYETT

Opérette en 3 actes de Boucheron, musique de Audran.

Paul Landrin, MM. Cadio. — Smithson, C. Martin. — Puycardas, Duranthy. — James Richter, Villaret. — Bacarel, Dormetz. — Gandol, Herman. — Général Rasat, Tournois.

Rosa, Mmes Lambrette. — Antoinette, Marceau. — Estelle, Bellet. — Miss Helyett, Monnier. — Manuela Fernandez, Delgolf. — Senora Fernandez, Chavaroche. — Norette, Ferrière. — 1er guide, Herman. — 2e guide, Juliot. — Ida, Flamand. — Marguerite, V. Eiken. — Adèle, Mandrin. — Lisette, Avrain.

Peintres — Musiciens — Baigneurs — Valets

LUNDI 5 NOVEMBRE 1900

Débuts de M. **VIGIER, ténor léger** du Grand Théâtre de Marseille ; M. **MATHIS, basse chantante** du Grand Théâtre de Marseille et de Mlle **GINI, danseuse demi-caractère** du Grand Théâtre de Bordeaux.

*Les affiches pour les spectacles du 30 octobre (*Mireille *en remplacement de* Faust*) et du 4 novembre 1900 (portant la mention «Représentations supprimées par ordre du Conseil administratif») témoignent des remous entourant la suppression des débuts par Marius Poncet.*

Melle Favrot, l'une des artistes congédiées suite aux événements de 1900.

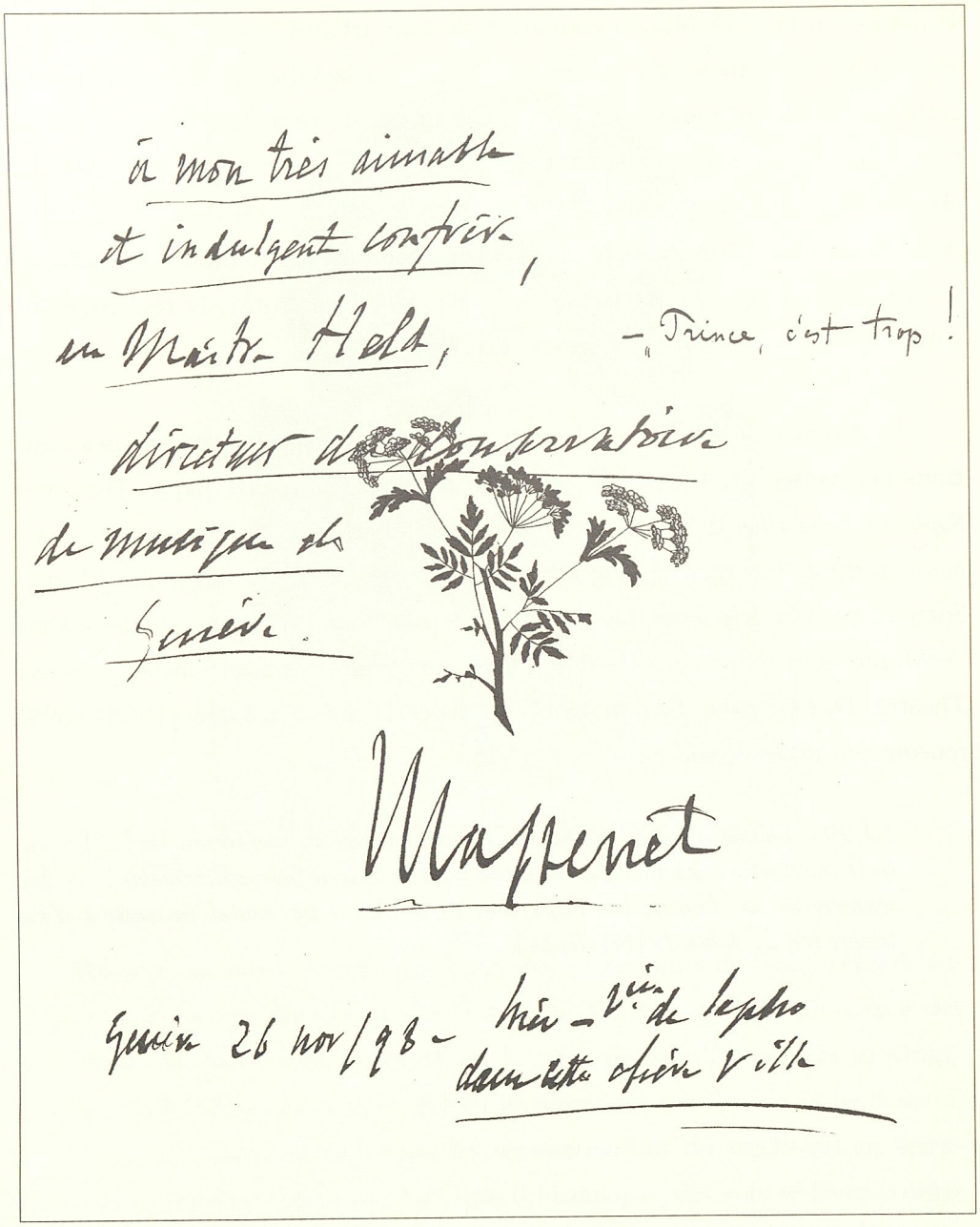
Soucieux de prévenir une répétition des événements des soirs précédents, la police décide de dégager le boulevard du Théâtre, et c'est alors que des pierres sont lancées. La Place Neuve est la scène de batailles rangées, et vingt-quatre manifestants sont arrêtés. Réuni en séance extraordinaire le lendemain, le Conseil Administratif supprime les représentations du week-end en attendant que les esprits se calment. Au Conseil Municipal, des voix se lèvent contre les mesures prises par les gendarmes, accusés d'avoir provoqué les manifestants. D'autres députés font toutefois remarquer que lors d'incidents semblables à Lyon ou Marseille, la police s'était montrée autrement plus sévère. Pris de court par l'ampleur du mouvement qu'ils ont lancé, les habitués obtiennent toutefois

la démission du directeur, la résiliation de huit artistes jugés insuffisants et la rédaction d'un nouveau règlement des débuts par la Ville. Les conséquences de cette révolte de mélomanes ne s'estomperont pas de sitôt : en janvier 1901, la troupe n'est pas encore au complet, car quelques successeurs désignés des artistes licenciés se font refuser par le public aux débuts retardés. Et la question des débuts, loin d'être réglée définitivement comme tout le monde le souhaite, n'a pas fini d'empoisonner la vie théâtrale à Genève. Ainsi, le règlement ne subit pas moins de six modifications entre 1900 et 1907.

La disgrâce de Poncet n'enlève en rien le prestige de ses nombreuses créations genevoises : *L'Attaque du moulin* de Bruneau, *Sancho* de Jaques-Dalcroze, *Sapho* et *Cendrillon* de Massenet, *Paillasse* et *La Bohème* de Leoncavallo, mais aussi *Anita* de Georges de Seigneux et *Princesse d'auberge* du Belge Jan Blockx. Surtout, pour la deuxième fois seulement depuis la saison inaugurale, les opéras de Mozart sont redonnés à Genève. Dans leurs premières auditions au nouveau Théâtre, *Don Giovanni* (saison 1897 - 1898) et *La Flûte enchantée* (1898 - 1899) rencontrent un franc succès.

> *5.I.99 Donner du Mozart paraissait une gageure ou une erreur. Or* [...] *l'idée était excellente, et* La Flûte enchantée [...] *ne cesse de faire salle comble* [...]. *La sonnerie de la clochette* [*de Papageno*] *est confiée à un nouvel instrument d'un timbre très agréable, la* [*sic*] *célesta* [...] [20].

20. *Journal de Genève*, 5 janvier 1900.


à mon très aimable
et indulgent confrère,
au Maître Held,
directeur du Conservatoire
de musique de
Genève.

— Prince, c'est trop !

Massenet

Genève 26 nov/98 — hier — 2e de la saison
dans cette chère ville

Page de couverture de Sapho *de Massenet, dédicacée par le compositeur à Ferdinand Held, critique musical et directeur du Conservatoire, à l'occasion de la création genevoise de l'opéra, le 26 novembre 1898. Le commentaire «Prince, c'est trop!» est de la main de Held.*

La redécouverte de la musique classique

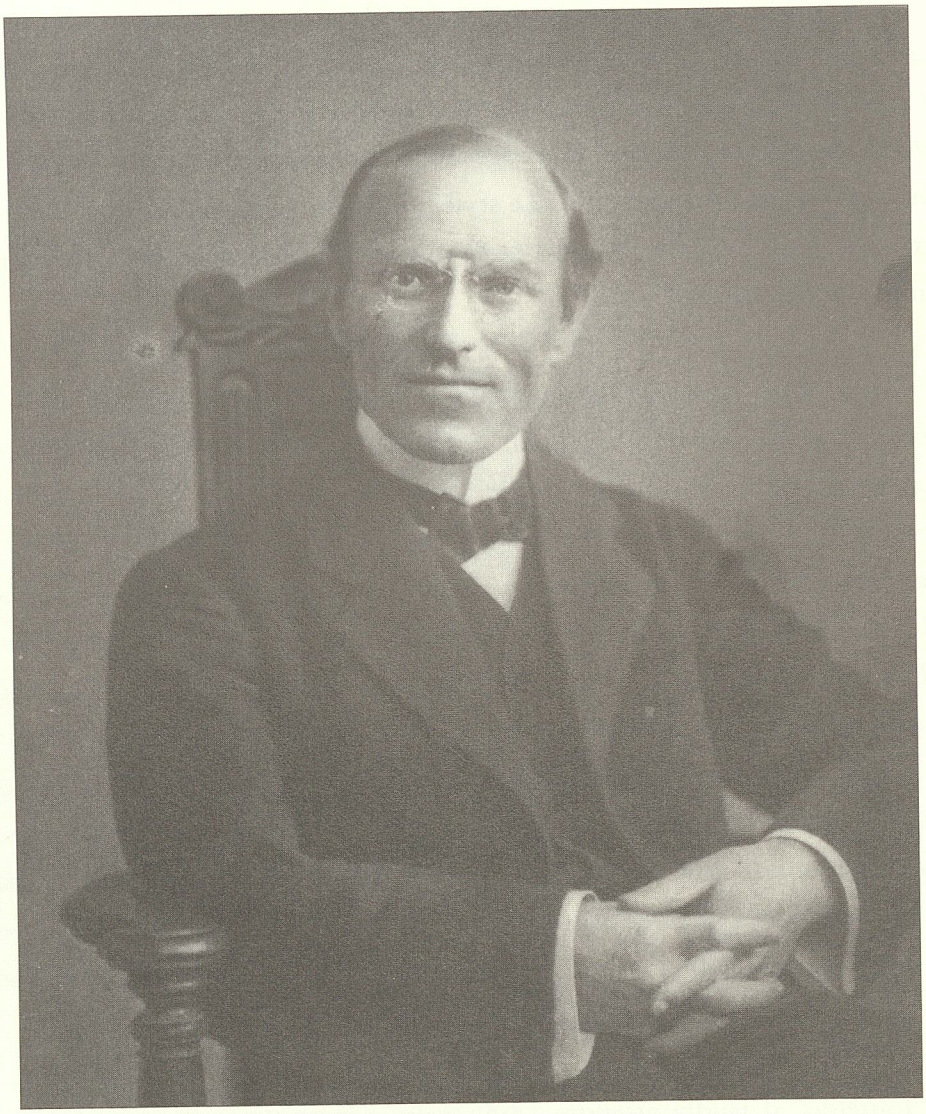
A la fin du XIXe siècle, l'époque est révolue où, en voulant rendre hommage à Jean-Sébastien Bach pour le bicentenaire de sa naissance, Senger se faisait presque désavouer lors d'un concert d'abonnement quand il avait inscrit la *Pastorale* de l'*Oratorio de Noël* au programme. La condamnation par la critique était aussi sommaire que sévère: «Le style polyphone [sic] employé par Bach est lettre close pour bien des gens et l'égalité de tous les instruments [...] n'est pas exempte de monotonie[21]».

Dès 1890, Jaques-Dalcroze organise des conférences-concerts dans la Grande salle du Conservatoire, dont la première série s'intitule «Les clavecinistes avant Bach». Le succès en est tel qu'une deuxième série suivra, «Le piano-forte de Bach à Beethoven». En 1897, la cantatrice italienne Marcella Pregi remporte un triomphe lors d'un concert d'abonnement dans une cantate profane de Bach, *Défi entre Phébus et Pan*. Peu après, les Genevois applaudissent un *Prélude et Fugue* sous les doigts de Ferruccio Busoni dans une de ses propres transcriptions pour piano, interprétée, selon un critique, «avec une lucidité et une transparence dans le jeu des voix absolument parfaites[22]». Ensuite, lors d'un concert au bénéfice de l'Orchestre, si Eugène Ysaÿe ne parvient pas à enthousiasmer le public du Victoria Hall avec son interprétation du *Poème pour violon et orchestre* d'Ernest Chausson (œuvre qu'il vient de créer sous la direction de Guy-Ropartz à Nancy), il se rachète en donnant en bis des pièces de Bach pour violon seul (*Chaconne, Sarabande* et *Gigue*).

Toutefois, il faudra attendre 1899 avant d'entendre la *Passion selon saint Jean*, donnée par la Société de chant sacré sous l'impulsion de son directeur, Otto Barblan, qui instaure la tradition d'un concert pendant la Semaine

---

21. *Journal de Genève*, 1er avril 1885.
22. *Journal de Genève*, 11 mars 1897 (Ferdinand Held).



Otto Barblan (1860-1943)

Sainte, généralement consacré à Bach. La plupart du temps, ces concerts ont pour cadre St-Pierre, où Barblan est le titulaire des grandes orgues, mais la première exécution genevoise de la *Passion selon saint Matthieu* a lieu au Victoria Hall le Vendredi Saint 1903 (redonnée le lendemain)[23]. En voulant fêter ainsi les soixante-quinze ans de la Société, Barblan s'inspire de l'exemple récent du Gesangverein de Bâle, à l'exception près que l'œuvre est chantée en français à Genève. La *Passion* est donnée dans sa version intégrale, tandis que l'œuvre subit des coupures très importantes lors d'une exécution à Munich la même année.

> *10.IV.03 Aucune musique ne dépasse celle-ci en expression et sentiment* [...]. *L'on ne saurait trop féliciter M. Barblan du beau résultat obtenu* [...]. *Le troisième air d'alto comporte une partie de violon solo dont M. Louis Rey s'est fort bien tiré, mais quelle singulière idée d'exécuter cet accompagnement debout et en tournant le dos à la soliste ! Les deux orchestres n'ont pas été également bons, car si celui du Conservatoire, entraîné par des études sérieuses et prolongées, a pu exécuter sa partie en parfaite connaissance de cause, nous ne pouvons en dire autant de celui du Théâtre. Sans doute est-ce au trop petit nombre de répétitions qu'il avait pu fournir que nous sommes redevables des seules (et heureusement peu nombreuses) défaillances instrumentales de la soirée. Les deux hautbois se sont montrés tout à fait insuffisants dans leurs accompagnements des airs*[24].

Pour rendre justice à Louis Rey, ajoutons tout de même que, peu avant la *Passion* mentionnée, il est le premier violoniste à Genève depuis fort longtemps à jouer l'*Air pour violon solo* de la *Suite n° 3 en ré majeur* lors d'une soirée d'abonnement consacrée presque exclusivement à Bach. En effet, «on a presque perdu l'habitude d'entendre la version originale, car les violoncellistes s'en sont emparés en le baissant d'une octone [sic][25]». Enfin, à la première audition genevoise du *Concerto pour deux violons et orchestre* en 1901 (solistes : Hugo Heermann et

23. Voir l'article, «Frank Martin», de Bernhard Billeter, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 11, éd. Stanley Sadie, Londres, Macmillan, 1980, p. 715, au sujet de l'impact de cette exécution sur le tout jeune Martin.
24. *Journal de Genève*, 14 avril 1903.
25. *Journal de Genève*, 13 mars 1903.

Henri Marteau), l'œuvre doit être bissée dans son intégralité, et le public réclame même – en vain – une troisième exécution.

Bach n'est pas le seul à bénéficier d'un regain d'intérêt. Rehberg remet également à l'honneur les symphonies de Haydn, de Mendelssohn, de Schubert et de Beethoven, dont beaucoup n'ont plus été données depuis dix ans ou plus. Enfin, les auditions à Paris de la Schola Cantorum, la réédition par Saint-Saëns d'œuvres de Rameau, et surtout, les articles que Pierre Lalo consacre aux compositeurs français des XVIIe et XVIIIe siècles dans *Le Temps*, exercent une influence considérable sur les milieux musicaux en Suisse romande. Un concert d'abonnement en novembre 1903 donne en effet à entendre des suites tirées de *Roland* et d'*Armide* de Lully, orchestrées par Henri Kling, une suite des *Indes Galantes* de Rameau, dans un arrangement de Paul Dukas, et des airs d'opéras français de Gluck, de Lully et de Rameau. Le succès en est pourtant mitigé.

> *21.XI.03* *Avouons que tous ces gentils fredons d'antan* [...] *ont pâli* [...]. [...] *Les vrais triomphateurs de la soirée ont été* [...] *M. Barblan et son petit chœur* [...]. *Ils ont fait merveille dans leurs chansons des* XVIIe *et* XVIIIe *siècles* [*des œuvres de Grétry et de Monsigny*] [...] *toutes détaillées avec un art exquis et des nuances d'une finesse rare*[26].

La décision du Comité des concerts d'inscrire la musique classique française au programme de la saison 1903 - 1904 avait été sans doute motivée par la première exécution moderne d'*Hippolyte et Aricie* (dans l'édition revue par Saint-Saëns), qui avait eu lieu dans la Grande salle du Conservatoire le 23 mars 1903 (Paris ne le verra pas avant 1908). Se référant aux articles de Lalo, le *Journal de Genève* croit savoir «qu'il n'y a qu'un cri dans le monde musical pour proclamer que le moment est venu de rendre à Rameau la place qui lui est due, les beautés et le grand style de sa musique étant faits pour nos oreilles modernes[27]». C'est

26. *Journal de Genève*, 1er décembre 1903.
27. *Journal de Genève*, 13 mars 1903.

aussi l'avis de Doret et de Jaques-Dalcroze, qui se chargera de monter *Hippolyte*, non pas dans une mise en scène comme l'aurait souhaité Doret, mais en version de concert. Nous ignorons les raisons pour lesquelles Jaques-Dalcroze a finalement jeté son dévolu sur le Conservatoire après avoir pensé d'abord monter l'opéra au Grand Théâtre, comme le confirme un article du *Journal de Genève* du 13 mars 1903. Privé des chœurs et de l'Orchestre du Théâtre, Jaques-Dalcroze fait appel à la Société de chant du Conservatoire (dont il est le directeur), accompagnée par un double quatuor à cordes, formé d'élèves du Conservatoire.

> *13.III.03 Avec un courage artistique digne d'éloge* [...] *M. Jaques-Dalcroze a eu l'idée excellente de nous faire une petite excursion rétrospective au 18e siècle* [...]. *Après un repos de 170 ans,* Hippolyte et Aricie *a revu le jour dans notre petite salle du Conservatoire* [...]. *La fraîcheur de cette musique éminemment française a fait grand plaisir, d'autant plus qu'à Genève nous sommes passablement atteints du microbe wagnérien. Plusieurs coupures habilement faites ont empêché que l'on trouvât l'œuvre trop longue* [...][28].

Conflits sociaux au Théâtre

Les conflits sociaux qui surgissent à Genève dans les deux dernières décennies précédant la Première Guerre mondiale sont parfois très durs, ceux des imprimeurs entre autres. En 1902, l'ouverture de la saison est même retardée de quatre jours, suite à une grève générale. Le Grand Théâtre lui-même a régulièrement des litiges avec des chanteurs dont les contrats sont résiliés suite à des débuts insatisfaisants. Après l'approbation en votation populaire, ces questions sont tranchées par les tribunaux des prud'hommes. Mais en réimposant dans le cahier des charges du directeur les matinées du dimanche, le Conseil Administratif déclenche une vague de revendications du personnel du Théâtre. Ce sont d'abord les trente-trois choristes fixes, dont les salaires mensuels varient entre 150 et 175 francs, qui font grève en décembre 1904, refusant de chanter aux

28. *La Musique en Suisse*, n° 40, 15 avril 1903, pp. 195-196 (Ernest Giovanna).

matinées sans une rétribution supplémentaire de cinq francs par personne. Tout de suite, les musiciens de l'Orchestre leur emboîtent le pas. La presse montre peu de sympathie envers les demandes des artistes, faisant relever que leur lot est bien meilleur que celui de leurs prédécesseurs lors de l'ouverture du nouveau Théâtre. Quant aux mélomanes, ils craignent surtout les prix plus élevés qu'entraînerait toute augmentation salariale. Déjà, des voix se font entendre pour que Genève imite Paris, où les théâtres subventionnés sont tenus de donner des spectacles gratuits, et non pas à tarifs réduits comme à la Place Neuve. On voit donc d'un mauvais œil toute menace qui plane sur les matinées du dimanche. Au bout de quinze jours, les choristes acceptent un supplément de quatre francs pour les matinées, mais leurs camarades de l'Orchestre ne reçoivent rien, et déjà un nouveau conflit se profile à l'horizon.

En mars 1905, les musiciens votent la grève à l'unanimité. En principe, celle-ci vaut uniquement pour les représentations lyriques, mais la Société de chant sacré doit craindre jusqu'à la toute dernière minute pour la *Missa solemnis* de Beethoven qu'elle donne deux soirs de suite au Victoria Hall. Devant l'intransigeance des deux camps (le Conseil Administratif soutient la direction, qui veut fermer le Théâtre), le Canton intervient exceptionnellement dans les affaires culturelles de la Ville et fait réunir les délégués de l'Orchestre avec le directeur, Emile Huguet, sous la houlette du Conseil d'Etat. Bien que le Théâtre finisse par accepter la plupart des revendications principales des musiciens – augmentation du salaire minimum de 140 à 150 francs par mois, huit jours de congé payé pour maladie, compensation à part pour tout concert organisé par le Conseil Administratif en dehors de la série d'abonnement et les trois concerts de Ville – le feu couve sous la cendre. Ne voyant aucun contrat renouvelé en fin de saison, l'Orchestre menace de partir un soir à l'entracte entre *La Bohème* de Leoncavallo et *Paillasse* si les engagements pour la saison suivante ne sont pas signés immédiatement. Les choristes réclament à leur tour le remboursement promis des amendes infligées pendant l'arrêt de travail de décembre

1904. Huguet, les bras encore chargés des traditionnels cadeaux qu'il vient de recevoir sur scène, doit s'incliner. Pourtant, la saison finit mal: le directeur annonce de nouvelles fortes amendes, cette fois aux membres de la troupe et au répétiteur pour avoir participé à une soirée privée sans autorisation préalable.

Devant la pluie de litiges entre Huguet et quelques chanteurs, au tribunal des prud'hommes, les débuts sont provisoirement supprimés avant l'ouverture de la saison 1906 - 1907. Sur l'initiative du Conseiller Administratif Imer-Schneider (délégué au Théâtre), une commission est établie pour désigner les artistes admis, qui devront tout de même chanter dans trois ouvrages différents, ou deux opéras et deux opéras-comiques s'ils entendent être membres des deux troupes. Comme la plupart de ses prédécesseurs, Huguet demande la suppression des matinées du dimanche et se heurte au refus de la Ville, qui l'autorise néanmoins à augmenter le prix de presque toutes les places pour les représentations populaires, à condition d'en ajouter une le mercredi soir. «La question du Théâtre [...] la résoudra-t-on jamais ?» soupire le *Journal de Genève*. «Les habitués de la Place Neuve sont divisés. La saison prochaine, on cherchera sans doute une nouvelle combinaison» [29].

SOCIÉTÉ DE LECTURE LITTERIS FOVENDIS DE GENÈVE

Tentatives de réforme

La question du Théâtre, prise au sens plus large, est justement le titre d'une brochure parue en 1910, rédigée par Auguste Navazza au nom de la Société auxiliaire du Grand Théâtre, une nouvelle association formée de personnes qui s'intéressent à la vie intellectuelle et artistique. Ce n'est pas la première fois que des mélomanes se regroupent pour épauler le Théâtre (voir chapitre I). Avant la tentative de réforme par la Société auxiliaire, il faut mentionner celle, en 1903, de la Société pour le Développement de l'Art dramatique et musical, qui proposait de gérer le Théâtre pour le compte de la Ville, en supprimant tout bon-

29. *Journal de Genève*, 6 juin 1906.

nement le poste de directeur (cela se passait deux ans après la débâcle de Poncet). Les programmes de saison auraient une double orientation : les œuvres d'auteurs nationaux et l'opéra wagnérien. La presse salue tout particulièrement l'objectif d'améliorer la qualité des chœurs et de l'Orchestre, mais les efforts de cette Société éphémère n'aboutiront pas.

SOCIÉTÉ POUR LE DÉVELOPPEMENT DE L'ART DRAMATIQUE ET MUSICAL

A GENÈVE

Je soussigné .....

demeurant .....

m'engage par la présente à souscrire ..... *actions de fr. 25.— de la* ***Société pour le Développement de l'Art dramatique et musical,*** *à Genève.*

Il est entendu que le cinquième de ma souscription, soit fr. 5.— par action, sera versé par moi à première demande du Comité. Le solde, soit fr. 20.—, ne devant être appelé qu'après adjudication de l'exploitation du Théâtre à la Société et en tous cas pas avant le 1er janvier prochain.

Genève, le ..... *1903.*

Signature : .....

Adresse : .....

Fiche d'inscription pour la Société pour le développement de l'art dramatique et musical, 1903.

Quant aux adhérents de la Société auxiliaire en 1910, ils n'entendent nullement céder au directeur un quelconque droit de regard, du moins en ce qui concerne l'emploi des fonds récoltés (la cotisation minimum est de cinq francs). Parmi les solutions préconisées pour mettre fin aux crises financières et artistiques périodiques figure une séparation entre les frais d'entretien du bâtiment (qui seraient pris en charge par la Ville) et ceux d'exploitation, à répartir de manière «équitable» entre le Canton et les communes indépendantes (Plainpalais, les Eaux-Vives et Saconnex), où habitent beaucoup de spectateurs. Il fau-

drait encourager le mécénat de «la classe éclairée et favorisée par la fortune [car] chez nous, c'est l'élément étranger qui forme la majorité de la clientèle de notre scène lyrique». Enfin, la Ville doit nommer un directeur capable de construire un programme «éclectique», y compris Wagner, «certaines reprises de Gluck, Weber et Mozart» et ouvrages de compositeurs nationaux (dont il faut toutefois «se garder d'user à trop haute dose[30]»). L'opérette offre également des possibilités de grandes ressources et ne doit pas être négligée. Par contre, le répertoire du grand opéra ne parvenant plus à se renouveler, il n'attire plus les foules d'antan et l'on peut économiser beaucoup d'argent en supprimant sa troupe[31].

La situation n'est guère différente dans d'autres villes possédant un théâtre du même niveau. A Lyon et Anvers, qui comptent quatre ou cinq fois plus d'habitants, la salle au tarif ordinaire fait un peu plus de cinq mille francs suisses par soir, comparés à trois mille pour Genève. La subvention municipale à Nantes, qui se targue de posséder deux théâtres, est à peine supérieure à celle allouée à la salle de Neuve. Et à Marseille, où la subvention est presque deux fois plus grande qu'à Genève, les recettes ne sont guère plus élevées.

Le Grand Théâtre souffre passablement de la concurrence du Casino-Théâtre et de la nouvelle Comédie de Genève, car les programmes sont très éclectiques, aussi bien des pièces en cinq actes que des opérettes. La Comédie, pourtant, se débat dans de si fâcheuses difficultés à peine cinq ans après son inauguration fastueuse en 1909, qu'une société auxiliaire doit être créée pour la sauver de la fermeture. Il y a aussi le nouveau cinéma Apollo ainsi que le Kursaal, qui avec son propre orchestre donne une série de concerts. En principe, ces concerts ne peuvent être donnés qu'en été, quand le Théâtre abrite des spectacles de passage, mais un rapport de la Commission du Budget du Conseil

30. Auguste Navazza, *La question du Théâtre*, Genève, Kündig, 1910, pp. 16-17, 19-21.
31. L'hypothèse est discutable. A Anvers, l'engagement des solistes pour remplacer la troupe supprimée a fini par coûter plus cher. Voir Jules Renaud, *Réponse du Conseil Administratif à l'interpellation de M. Dufour...*, Genève, Kündig, 1903, p. 12.

Municipal en 1911, fait relever que ces limites sont largement débordées. Enfin, l'acoustique du Victoria Hall ou de la Salle de la Réformation, de meilleure qualité, attire un public nombreux pour toutes sortes de concerts, et notamment les séries d'abonnement données dès 1906 à la Réformation. Nous avons déjà évoqué le succès phénoménal des programmes populaires organisés par Marteau et Wend, le premier ne craignant pas de lancer à partir d'avril 1905, une intégrale des sonates de Beethoven pour violon et piano, dont la réussite dépassera toutes les attentes.

La dernière tentative avant la guerre de réformer l'organisation des programmes symphoniques et lyriques au Grand Théâtre est la plus ambitieuse. En 1912, Edouard Combe propose la création d'un orchestre ambulant en Suisse romande ; deux ans plus tard, il revient à la charge de façon plus détaillée dans un article intitulé «Gaspillage de forces» (*Gazette de Lausanne* du 25 janvier 1914). Une scène d'opéra romande aurait sa base à Genève, tandis que Lausanne accueillerait l'orchestre et Neuchâtel un théâtre de comédie. «Ma proposition est si avantageuse, si raisonnable,» conclut-il avec ironie, «qu'elle n'a guère de chance d'être prise en considération[32]». Il n'a pas tort : les milieux artistiques genevois rejettent les idées de Combe. Selon eux, cette formule avait déjà été tentée sans succès à Bordeaux et Toulouse, comme à Lausanne et Genève 30 ans plus tôt. En plus, les concerts d'abonnement à Genève affichent régulièrement complet, ce qui est rarement le cas pour les opéras, donc pourquoi faire du Grand Théâtre uniquement une salle lyrique ? Le projet de Combe a du moins le mérite de poser les jalons du problème : d'une part, un orchestre de Lausanne qui doit, pour survivre, donner des concerts d'abonnement à Genève car sa propre salle est trop petite ; d'autre part, un théâtre d'opéra trop vaste pour les besoins des Genevois et trop luxueux pour être exploité par la Ville toute seule. D'ailleurs, dans un article du *Journal de Genève* en janvier 1910, Gustave Doret était allé encore plus loin. En remarquant que les quatre

32. *Journal de Genève*, 13 février 1914.

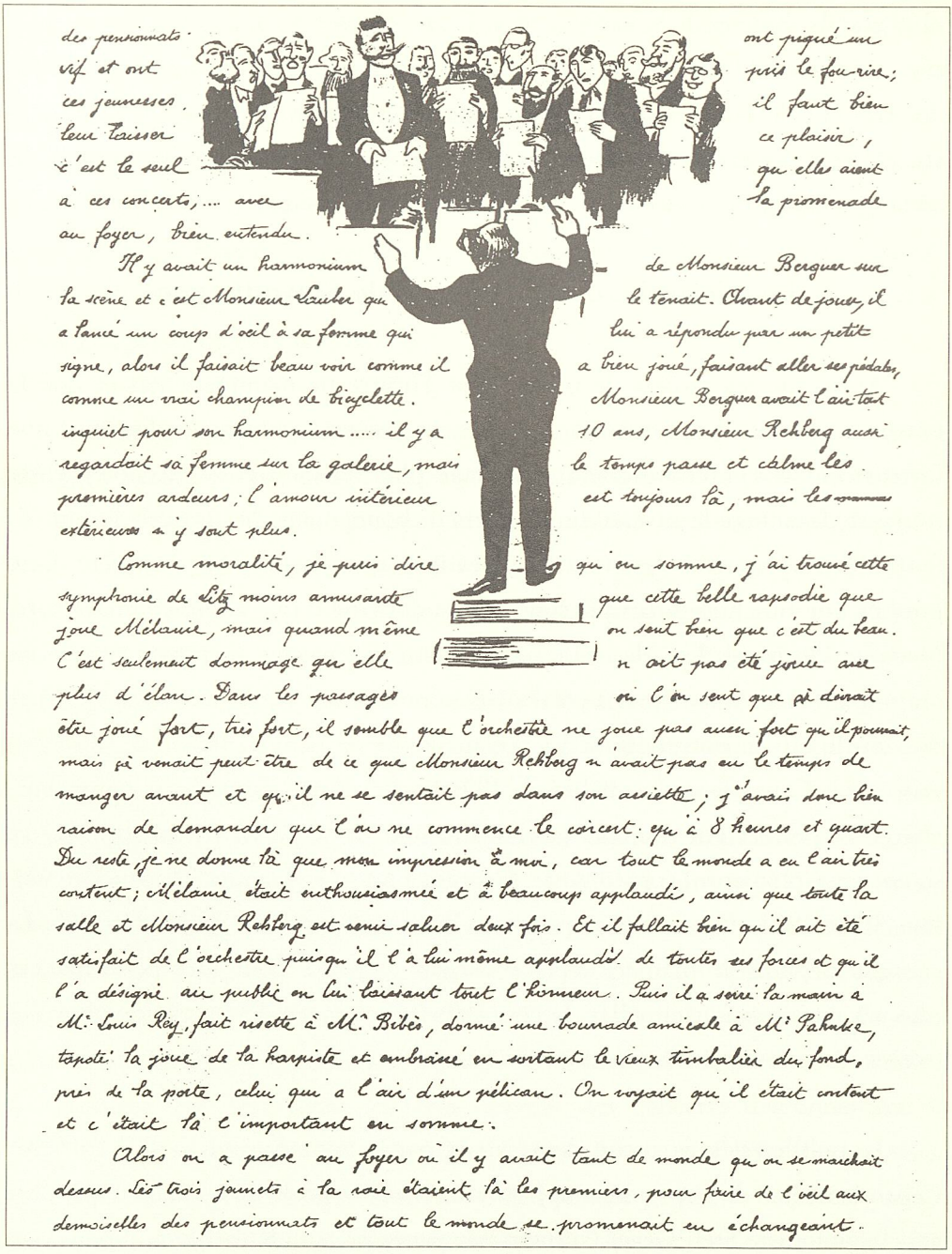
plus grands théâtres de Suisse (Genève, Berne, Zurich et Bâle) se débattent tous avec les mêmes difficultés financières, il suggère qu'ils s'associent, partageant des troupes de langues allemande, française et italienne qui séjournent dans chaque ville à tour de rôle, pour que tous les mélomanes entendent les opéras en langue d'origine – idée certes révolutionnaire à l'époque.

Le triomphe de Rehberg et de Stavenhagen

Alors que les projets de réforme du Théâtre ne manquent pas et que la presse se plaint des «menues histoires et mièvres musiques donnant une furieuse envie d'entendre quelque ouvrage plus substantiel[33]», Rehberg élève toujours davantage le niveau des concerts d'abonnement. Les soirées du samedi font tellement partie des mœurs genevoises que Jaques-Dalcroze peut faire publier une brochure satirique sous le pseudonyme d'une abonnée imaginaire, Madame Duchosal. Les places de concert sont dorénavant si convoitées que les vrais abonnés se voient pris à parti dans la presse, qui parle de «véritables fiefs de famille qui se transmettent les abonnements de père en fils et de saison en saison[34]». Cependant, la qualité de l'Orchestre et son emploi du temps surchargé ne permettent toujours pas au directeur de se passer de solistes, que ce soient les violonistes Léopold Auer, Georges Enesco et Jacques Thibaud, le violoncelliste Pablo Casals ou les pianistes Ernesto Consolo et Teresa Carreño. La critique déplore de manière répétée l'argent dépensé pour «les performances plus ou moins sensationnelles de ces célébrités engagées[35]» et plaide pour des soirées réservées exclusivement à l'Orchestre.

Le public est sans aucun doute attiré par le nom d'un virtuose à l'affiche. Cependant, lors de sa première apparition à Genève en 1905 à l'âge de quatorze ans, la violoniste Stefi Geyer (surnommée par la presse «Kubelik en jupons») se

33. *Journal de Genève*, 4 février 1905.
34. *La Musique en Suisse*, n° 5, 1er novembre 1901, p. 56 (Ernest Giovanna).
35. *Journal de Genève*, 18 février 1901.



des pensionnats vif et ont ces jeunesses leur laisser c'est le seul à ces concerts, ... avec au foyer, bien entendu.

Il y avait un harmonium la scène et c'est Monsieur Lauber qui a lancé un coup d'oeil à sa femme qui signe, alors il faisait beau voir comme il comme un vrai champion de bicyclette. inquiet pour son harmonium ..... il y a regardait sa femme sur la galerie, mais premières ardeurs ; l'amour intérieur extérieurs a y sont plus.

Comme moralité, je puis dire symphonie de Litz moins amusante joue Mélanie, mais quand même C'est seulement dommage qu'elle plus d'élan. Dans les passages

ont piqué un pris le fou-rire ; il faut bien ce plaisir, qu'elles aient la promenade

de Monsieur Berguer sur le tenait. Chaque de jour, il lui a répondu par un petit a bien joué, faisant aller ses pédales, Monsieur Berguer avait l'air tout 10 ans, Monsieur Rehberg aussi le temps passe et calme les est toujours là, mais les

qu'on sonne, j'ai trouvé cette que cette belle rapsodie que on sent bien que c'est du beau. n'ait pas été jouée avec où l'on sent que ça donnait être joué fort, très fort, il semble que l'orchestre ne joue pas aussi fort qu'il pouvait, mais ça venait peut être de ce que Monsieur Rehberg n'avait pas eu le temps de manger avant et qu'il ne se sentait pas dans son assiette ; j'avais donc bien raison de demander que l'on ne commence le concert qu'à 8 heures et quart. Du reste, je ne donne là que mon impression à moi, car tout le monde a eu l'air très content ; Mélanie était enthousiasmée et a beaucoup applaudi, ainsi que toute la salle et Monsieur Rehberg est venu saluer deux fois. Et il fallait bien qu'il ait été satisfait de l'orchestre puisqu'il l'a lui même applaudi de toutes ses forces et qu'il l'a désigné au public en lui laissant tout l'honneur. Puis il a serré la main à Mlle Louis Rey, fait risette à Mlle Bibès, donné une bourrade amicale à Mlle Pahnke, tapoté la joue de la harpiste et embrassé en sortant le vieux timbalier du fond, près de la porte, celui qui a l'air d'un pélican. On voyait qu'il était content et c'était là l'important en somme.

Alors on a passé au foyer où il y avait tant de monde qu'on se marchait dessus. Les trois jamets à la voie étaient là les premiers, pour faire de l'oeil aux demoiselles des pensionnats et tout le monde se promenait en échangeant.

Une page tirée de la brochure satirique, Madame Duchosal aux Concerts d'abonnement, *rédigée sans doute par Jaques-Dalcroze. Madame Duchosal, abonnée fictive, raconte un concert, lui, authentique : celui du 14 janvier 1905, où la création genevoise de la* Faust-Symphonie *de Franz Liszt fut gâtée par l'entrée sur scène très tardive du chœur, La Concordia.*

voit contrainte d'annuler son deuxième récital au Grand Théâtre après avoir joué le premier soir devant vingt personnes seulement. Pablo Casals se produit en 1908 devant un Victoria Hall quasiment vide car on joue au Théâtre le même soir *Athalie* de Racine. Le succès des rares solistes suisses, et à plus forte raison, genevois, est quasiment garanti d'avance. C'est le cas des cantatrices Augusta L'Huillier et Clotilde Bressler-Gianoli, ou la Genevoise «d'adoption» Félia Litvinne qui revient plus de vingt ans après ses débuts dans *Hérodiade*. Et pour son dernier concert après dix-sept ans passés à la tête de l'Orchestre, Rehberg n'hésite pas à inviter Fritz Kreisler.

> *23.III.07 On dit que la remarquable cadence du premier mouvement* [*du* Concerto pour violon *de Brahms*] *est due au violoniste lui-même* [...]. *Dans la seconde partie, un choix exquis de musique ancienne accompagnée au piano a mis le comble au succès de l'artiste* [...]. *Il est mélancolique de penser* [...] [*que*] *M. Rehberg quitte Genève* [...]. *Le premier, il nous fit connaître Strauss, Dukas, Debussy et les maîtres russes contemporains*[36].

Après le bref interrègne du pianiste Edouard Risler, les concerts du samedi sont confiés à Bernhard Stavenhagen à partir de janvier 1908. Ce pianiste allemand gagne les cœurs des musiciens dès son arrivée, et l'automne suivant le Comité doit refuser des centaines de demandes d'abonnements pour la première fois de son histoire. La prestation du nouveau chef lors du finale de *Parsifal* (pas encore représenté au Théâtre) au cours d'un concert Wagner archicomble, fait dire au *Journal de Genève* que «cette 29e saison de concerts d'abonnement laisse loin derrière elle [...] toutes celles qui l'ont précédée[37]». Et tout comme Rehberg faisait découvrir aux Genevois les poèmes symphoniques de Strauss, Stavenhagen les initiera aux symphonies d'un ami intime qui a pour nom Gustav Mahler.

> *20.12.08 Jamais à Genève symphonie nouvelle ne provoqua autant d'enthousiasme que samedi dernier la* Deuxième Symphonie *de Gustav Mahler. Ce fut*

36. *Journal de Genève*, 30 mars 1907.
37. *Journal de Genève*, 13 février 1908.

des acclamations et des rappels sans fin [...]. *L'effet produit par la première audition fut d'abord* [...] [*l'*]*étonnement. On avait pu lire si souvent que* [...] *c'était là une musique écrasante et barbare. Et voilà que* [...] *cette cime imposante s'est trouvée très accessible* [...]. *Il est impossible que nous ne puissions pas entendre encore une fois cette œuvre géniale* [...]. *Le Comité* [...] *se doit de nous l'assurer*[38].

Bernhard Stavenhagen, chef des concerts d'abonnement de l'Orchestre du Théâtre entre 1908 et 1914.

Au cours des six saisons précédant la guerre, les abonnés pourront entendre sous la direction de Stavenhagen en première audition genevoise pas moins de cinq symphonies mahleriennes (les *Deuxième*, *Troisième*, *Première*, *Neuvième* et *Quatrième*), ainsi que les cycles *Des Knaben Wunderhorn* et *Lieder eines fahrenden Gesellen* chantés par Nina Faliero-Dalcroze. Faisant appel aux effectifs monumentaux qui s'imposent, ces œuvres ne manquent pas, l'une après l'autre, de soulever des vagues d'enthousiasme parmi le public et la critique. Certes, les conditions d'exécution admises à l'époque ne le seraient vraisemblablement

38. *Journal de Genève*, 25 décembre 1908.

plus : applaudissements ou entractes après chaque mouvement, ou encore l'annonce que fait passer l'Orchestre dans la *Tribune de Genève* à peine un mois avant la création de la *Troisième Symphonie* : «Cherchons chœur occasionnel de femmes pour représentation de la *Troisième symphonique* [sic] de Mahler. Les études ne nécessitent qu'un petit nombre de répétitions[39]».

Stavenhagen connaît son heure de gloire avec la première exécution de la *Neuvième* de Mahler le 1er février 1913. La répétition intégrale de l'œuvre au concert suivant, quinze jours plus tard, donne la mesure de son triomphe. Les journalistes de l'époque insistent à maintes reprises sur l'honneur ainsi fait à Genève de connaître la première audition de la symphonie après sa création à Vienne[40]. La *Neuvième* avait été effectivement créée (à titre posthume) dans la capitale autrichienne en juin 1912, mais était restée inédite (à part un arrangement pour piano à quatre mains) jusqu'en 1913[41]. Stavenhagen, ami intime du compositeur défunt, avait eu sans doute accès au manuscrit avant d'autres. En tout cas, il est certain que l'Orchestre du Théâtre avait travaillé l'œuvre avant la publication car le programme de la saison 1912-1913 prévoit l'exécution de la *Neuvième* déjà pour le concert du 18 janvier, et ce n'est que le 9 du même mois que l'on annonce un changement de programme, la symphonie n'étant pas encore prête.

Stavenhagen ne néglige pas pour autant les contemporains de Mahler tels que Hugo Wolf et Anton Bruckner, et il continue la présentation de Strauss et des Russes (Balakirev, Kalinnikov, Arenski) entamée par son prédécesseur. En 1909-1910, pour la première fois depuis le début des concerts d'abonnement, il réussit le pari de donner toutes les symphonies de Beethoven au cours de la même saison. Pour commémorer le centenaire de la naissance de Schumann (le

39. *Tribune de Genève*, 3 novembre 1909.
40. *Journal de Genève*, 4 février 1913.
41. Donald Mitchell, «Gustav Mahler», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 11, éd. Stanley Sadie, Londres, Macmillan, 1980, p. 529.

19 novembre 1911), il dirige Alfred Cortot en soliste dans le *Concerto pour piano en la mineur*, à peine une semaine après un hommage exceptionnel à un autre compositeur.

> *11.XI.11 C'est* [...] *en pleine faveur que se célèbre le jubilé de Franz Liszt* [...]. *Le voici* [...] *reconnu comme le prédécesseur de notre style symphonique moderne* [...]. *M. Stavenhagen a dirigé ses deux œuvres* [*la* Bataille des Huns *et la* Dante-Symphonie] *avec* [...] *tout le saint enthousiasme d'un disciple glorifiant son maître* [...]. *Le grand pianiste M. Maurice Rosenthal a joué le* Concerto en mi bémol majeur *avec* [...] *un jeu d'une finesse et d'une fluidité exquises*[42].

Alors que l'on ne juge pas bon à Paris de fêter le centenaire de Liszt, à part un récital de piano donné par Risler, les festivités à Genève atteignent leur point culminant avec *La Légende de sainte Elisabeth* à la cathédrale St-Pierre, exécution qui mobilise plus de 250 musiciens, y compris la Société de chant sacré dirigée par Barblan.

Enfin, en suivant le chemin tracé par Senger et Rehberg, l'Orchestre de Stavenhagen laisse une large place aux compositeurs suisses. A côté des noms romands dorénavant connus et aimés du public (Jaques-Dalcroze, Lauber, Maurice, Charrey), on joue aussi le Lucernois Fritz Brun et le tout jeune Zurichois Robert Denzler, dont le *Totentanz* (Danse des morts, d'après les célèbres peintures murales de Holbein) laisse les critiques et le public ébahis devant tant de talent précoce. (Plus tard, Denzler reviendra souvent à Genève comme chef invité de l'Orchestre de la Suisse Romande.) Mais aucun autre Suisse allemand ne peut soutenir la comparaison avec le Soleurois Hans Huber, que les Genevois avaient découvert à la Fête de l'AMS en 1901 et dont chaque œuvre obtient dès lors un succès éclatant dès qu'il figure au programme des concerts du Théâtre, surtout son *Concerto pour piano n° 3*.

---

42. *Journal de Genève*, 14 novembre 1911.

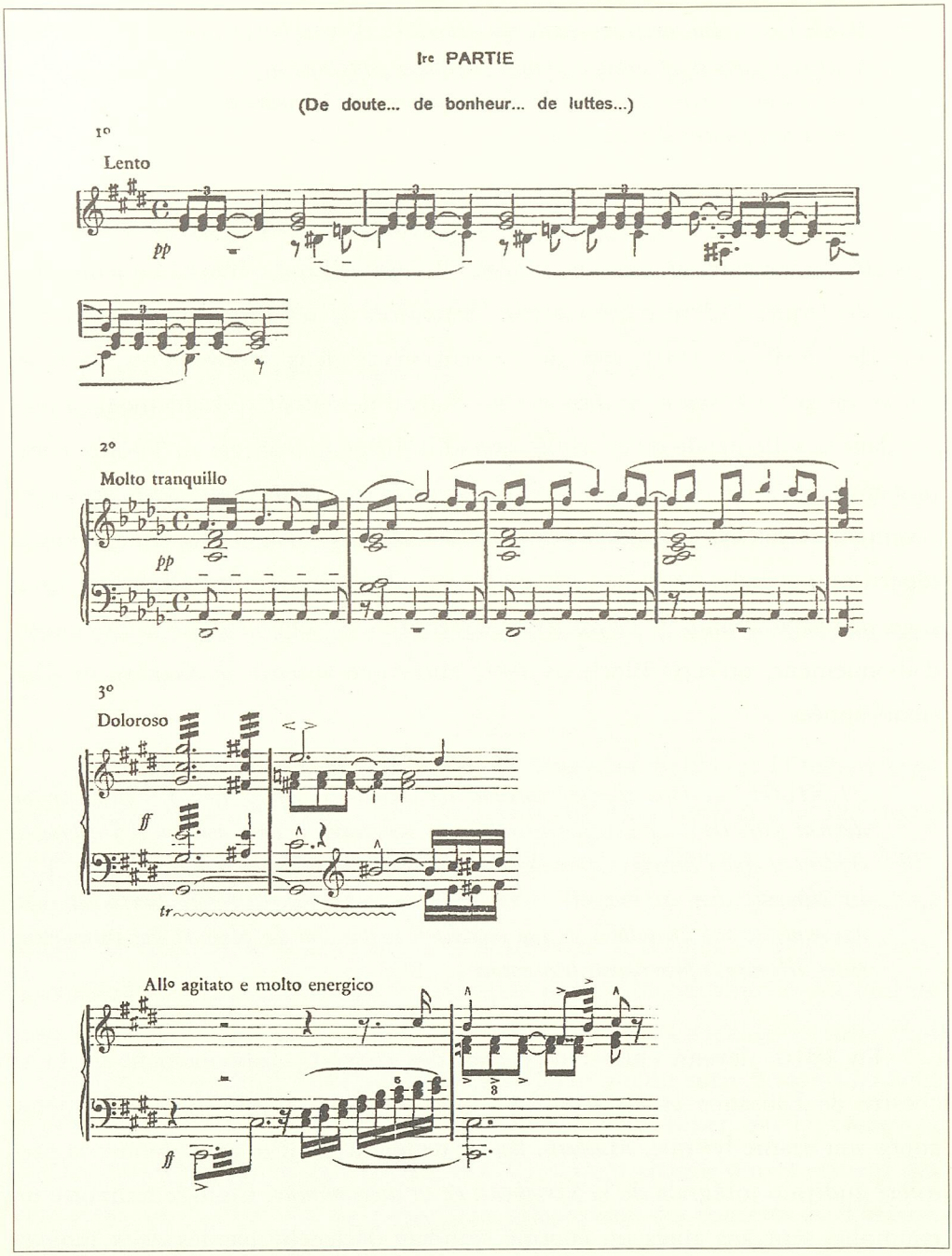
> *8.XI.13 La musique coule de source* [...]. [*Le*] *style pianistique rappelle Czerny (gammes et arpèges presque toujours sans une appoggiature)* [...]. *Il est vrai qu'on admire M. Stavenhagen chaque fois à nouveau : mais on éprouve comme une pudeur à le dire*[43].

Un Genevois promis à un bel avenir fait jouer ses premières œuvres aux concerts d'abonnement dans ces années : il s'agit d'Ernest Bloch. Ce jeune disciple de Jaques-Dalcroze avait attiré l'attention de ses compatriotes déjà à la Fête de l'AMS en 1901, lors de l'exécution de deux mouvements, *Vivre* et *Aimer*, de sa *Symphonie en ut dièse mineur*. Mais il ne réussit véritablement sa percée dans sa ville natale qu'en 1906, quand il dirige un concert au Théâtre comprenant la création de ses *Deux Poèmes pour orchestre : Hiver et Printemps*, qui sont vivement acclamés. Cependant, une lettre à son ami Ernest Ansermet, après la répétition générale, révèle son désarroi devant la prestation de l'Orchestre, qu'il juge peu satisfaisante[44]. Cette lettre contraste avec une critique d'un concert d'abonnement, qu'écrit Bloch en 1901 après une absence de Genève de plusieurs années.

> *21.XII.01 A force d'avoir entendu les orchestres impeccables de l'étranger, on devient difficile* [...]. [*S*]*i je rassemble mes souvenirs, je puis dire qu'il y a progrès évident et que l'interprétation des œuvres est bien supérieure à celle de jadis ;* [...] *les éléments dont se compose notre Orchestre sont vraiment fort bons ; les bois, notamment, ont un coloris et une vibration sonore que la plupart des instrumentistes allemands pourraient leur envier* [...][45].

En 1910, devenu entre-temps chef des concerts d'abonnement de l'Orchestre de Lausanne et en attendant que l'Opéra-Comique monte la même année son drame lyrique, *Macbeth*, Bloch revient à Genève pour donner la première audition intégrale de la *Symphonie en ut dièse mineur*. L'œuvre remporte un triomphe, sept ans après un énorme scandale déclenché par les deux mouve-

43. *Journal de Genève*, 11 novembre 1913.
44. Claude Tappolet, éd., *Lettres de compositeurs genevois à Ansermet*, Genève, Georg, 1981, p. 50.
45. Ernest Bloch, in *La Musique en Suisse*, n° 9, 1er janvier 1902.



Extrait du programme du concert d'abonnement du 8 janvier 1910 : thèmes de la Symphonie en ut dièse mineur *d'Ernest Bloch, créée sous la direction du compositeur.*

ments intermédiaires à Bâle devant la Société des compositeurs allemands, qui y tenait une réunion conjointe avec l'AMS.

> *8.I.10* *Le succès a été complet. On ne peut s'empêcher d'être entraîné par cette exubérance, cette chaleur* [...], [*cette*] *intensité d'expression. On se demande ce qui a bien pu faire hurler les critiques de Bâle* [...]. [*La*] *puissante originalité de cet artiste de 21 ans* [...] *classe Ernest Bloch parmi les tout premiers de nos musiciens suisses*[46].

Pour sa part, la chronique musicale du *Journal de Genève* relève «l'heureuse surprise d'une note légèrement suisse, ou au moins dalcrozienne, dans l'élément mélodique». Le *Largo* et le *Scherzo*, fustigés par la presse allemande, sont précisément les parties les plus appréciées des mélomanes genevois[47]. (Ansermet, qui s'estimait incapable de définir en quoi consisterait une musique «suisse», ironisait en faisant remarquer que la seule mélodie populaire dans la *Symphonie* était en fait une chanson des Alpes françaises.) Par contre, les *Trois Poèmes juifs*, moins accessibles, laissent, et les abonnés et les critiques musicaux, perplexes lors de la création sous la direction du compositeur en février 1914. Détail qui en dit peut-être long sur l'incompréhension des auditeurs à l'égard d'une musique contemporaine dont on aperçoit déjà les grandes lignes, la conférence donnée par Bloch au Conservatoire le même mois «sur l'évolution du goût musical» a lieu devant une Grande salle à deux tiers vide. Il y prédit notamment le bouleversement total du paysage musical dans la décennie à suivre.

> *28.II.14* *Si les très nombreux auditeurs qui ont chaleureusement applaudi les* Poèmes juifs *d'Ernest Bloch* [...] *avaient tout compris, je les prierais de bien vouloir prendre ma place* [...]. *Cette musique* [...] *ne fait pas bon marché des relations profondes entre les sons* [...] *qu'expriment d'une manière si inadéquate, comme M. Bloch le rappelait dans sa conférence, les règles d'harmonie* [...]. *J'ai savouré* [...] *ces sensibles auxquelles, durant plusieurs mesures, le compositeur*

---

46. *La Suisse*, 10 janvier 1910. Bloch avait 21 ans lors de la composition de l'œuvre (Otto Wend).
47. *Journal de Genève*, 12 janvier 1910.

refuse l'union tant désirée avec la tonique, ces quintes parallèles [...], *cet usage très fréquent du mineur pur (avec sensible séparée d'un ton de la tonique)* [...]. *Un auditeur me disait: «Ecrivez vite votre article, découpez-en tous les mots, mêlez dans un chapeau. Vous donnerez aux lecteurs une idée exacte de cette musique*[48].

Bruni et un «opéra national»

Les concerts d'abonnement ne sont pas seuls à bénéficier d'un homme providentiel. Le début de Stavenhagen à la tête de l'Orchestre en janvier 1908 coïncide (à une semaine près) avec la nomination d'un nouveau directeur du Grand Théâtre, Constantin Bruni, et les talents combinés de ces deux personnages-clés vont faire des six dernières saisons de l'avant-guerre, la période la plus riche –du moins en termes artistiques– que la salle de Neuve a connue depuis son inauguration en 1879. En effet, en la personne du chef d'orchestre français Bruni, qui va gérer les programmes lyriques pendant près de dix ans –un record jusque-là– le Théâtre trouve «enfin un directeur digne de lui[49]». Ce renouvellement sera aussi bienvenu qu'inattendu, car l'arrivée de Bruni intervient dans des circonstances particulièrement difficiles, le Franco-Genevois Louis Bonade (co-fondateur de l'Harmonie nautique avec Barton) étant décédé au moment où il devait prendre ses fonctions. La presse rappelle que Bruni bénéficie des rentrées considérables des vingt-sept représentations des *Armaillis* de Doret, la dernière production préparée par son prédécesseur, Emile Huguet. Il est en effet paradoxal que la saison qui voit la consécration d'un «théâtre national», avec les premières exécutions de quatre ouvrages de compositeurs romands (*Les Armaillis* et *Le Nain du Hasli* de Doret, *Le Bonhomme Jadis* de Jaques-Dalcroze et *Yvonne* de Seigneux), se réalise grâce aux efforts de deux directeurs français, surtout s'il est vrai (comme le prétend la presse) que le mandat de Huguet n'est pas renouvelé en pleine saison parce qu'il est étranger[50].

---

48. *Journal de Genève*, 3 mars 1914.
49. Doret, *op. cit.*, p. 327.
50. *Journal de Genève*, 11 décembre 1907.

Hansli (le ténor Mondey) tente désespérément de reprendre le bouquet de sa bien-aimée au méchant Koebi (la basse Edouard Cotreuil) dans Les Armaillis *de Gustave Doret (saison de 1907 - 1908).*

Créés avec succès à l'Opéra-Comique en novembre 1906, *Les Armaillis* connaissent d'emblée une réussite sans précédent au Grand Théâtre (voir chapitre IV sur la centième représentation). (Encore aujourd'hui à Genève, on entend le mot «Koebi», le nom du méchant berger dans l'opéra, pour désigner un Suisse allemand.) La production en est très coûteuse : le librettiste, Daniel Baud-Bovy, va jusqu'à se procurer des costumes «authentiques» dans des villages soleurois. Cela représente un sacrifice financier important pour une ville

qui vit depuis une décennie avec des déficits astronomiques. Même si les splendides décors peints pourront être réutilisés pour la création mondiale du *Nain du Hasli*, Doret prend soin, dans une entrevue lors de la répétition générale, de remercier les autorités «d'avoir monté une œuvre si profondément suisse sur une scène lyrique suisse[51]». Pour les critiques genevois, le doute n'est pas permis : *Les Armaillis* incarnent «l'opéra helvétique».

> *20.XII.07 Seul un compositeur suisse pouvait rendre avec cette vérité l'âme de nos montagnards et la poésie de l'Alpe, en faire une peinture aussi fidèle et aussi nature* [...]. [A]*vec cet heureux ouvrage, un opéra national est né. Milieu suisse, sujet suisse, musique inspirée de nos chansons populaires suisses,* Les Armaillis [...] *seront certainement un point de départ* [...]. *Soit que le musicien développe les thèmes* [*de la musique populaire*] *avec l'art le plus délicat, soit qu'il en invente de même caractère* [...]. *Les spectateurs les plus blasés ont eu leur moment de bonne émotion patriotique lorsque le rideau s'est levé au premier acte sur le décor de M. Sabon et* [...] *son merveilleux paysage* [...] *de sommets neigeux* [...] *tandis que de la vallée montaient les voix des bergers chantant le* Ranz des vaches [...] [*qui*] *est le principal leitmotif de l'œuvre* [...]. *Les jolis costumes nationaux, dont M. Jean Morax a surveillé la mise au point, font merveille*[52].

Conçu à l'origine pour faire pendant aux *Armaillis*, *Le Nain du Hasli* n'est pas prêt en décembre et sa création est repoussée de six semaines, mais son triomphe ne s'en ressent guère. «Précieuse contribution à notre naissant opéra national car inspiré d'une légende suisse[53]», cet ouvrage inédit du même tandem Doret/Baud-Bovy fait appel également à des thèmes inspirés des mélodies folkloriques. Entre ces deux ouvrages, il y a la première exécution du *Bonhomme jadis*, une autre œuvre suisse venant de l'Opéra-Comique et dont la *Gazette de Lausanne* salue les «trouvailles d'instrumentation[54]».

---

51. *Journal de Genève*, 20 décembre 1907.
52. *Journal de Genève*, 21 décembre 1907.
53. *Journal de Genève*, 5 février 1908.
54. *Gazette de Lausanne*, 13 janvier 1908.

Page de couverture du programme pour la création genevoise de Siegfried *de Richard Wagner (saison de 1909 - 1910).*

Cependant, les saisons Bruni ne se limitent pas à «la vogue du théâtre lyrique romand[55]». A l'initiative de Barthélémy, président de la Société de chant du Conservatoire et de la Chapelle Ketten, le Théâtre monte une nouvelle production d'*Athalie* de Racine en collaboration avec la Comédie-Française, avec la musique de scène écrite par Mendelssohn en 1845. Les mélomanes et les critiques réclament un retour de l'opéra wagnérien : *Tannhäuser*, *Lohengrin* et *Tristan* sont repris, et *Siegfried* reçoit (après Paris) sa première exécution genevoise, en février 1910, bien que l'accueil en soit mitigé. La création genevoise de *Pelléas et Mélisande* en mars 1912[56], sous la direction de Bruni lui-même, est plutôt décevante, malgré les éloges sans réserve de la critique et les applaudissements retentissants du public de la première. Il n'y aura que quatre représentations.

> *8.III.12* [*C'est*] *un étonnement et un enchantement* [...] *d'entendre une musique si parfaitement originale, ne relevant ni de Wagner* [...] *ni de Massenet,* [...] [*une*] *œuvre réalisant à miracle l'union du poème et de la musique* [...]. *Ces harmonies debussystes sont du reste d'origine wagnérienne* [...]. *Il faut voir cette œuvre* [...]. *Elle est certainement un chef-d'œuvre*[57].

La même année, dans un décor orientalisant, Bruni met en scène *L'Enfant prodigue*, cantate biblique qui avait valu à Debussy le Prix de Rome en 1884. La presse, déçue, n'y constate aucune trace des «dissonances» de *Pelléas*. La création mondiale en janvier 1913 de *La Forêt bleue* mérite d'être relevée. C'est un conte lyrique du Français Louis Aubert, élève de Gabriel Fauré, sur un livret du Genevois Jacques Chenevière. Cet ouvrage «impressionniste», dont les formes harmoniques, les accords et le coloris orchestral raffiné rappellent Debussy, sera donné deux mois plus tard en traduction anglaise à Boston mais pas avant 1924 à l'Opéra-Comique.

---

55. E. Jaques-Dalcroze, *Souvenirs : Notes et Critiques*, Neuchâtel, Victor Attinger, 1942, p. 185.
56. *Le Prélude à l'après-midi d'un faune* s'était fait accueillir encore plus fraîchement lors de sa première audition le 23 janvier 1909, les abonnés préférant réserver un triomphe au *Concerto pour piano en si mineur* de Stavenhagen.
57. *Journal de Genève*, 10 mars 1912.

L'équipe de Laurent Sabon au travail au début de la saison de 1912 - 1913. Sabon peignit les décors pour presque tous les spectacles du Grand Théâtre pendant 35 ans, avant d'être brusquement remercié en février 1918. Le Conseil Administratif motiva sa décision par la crise économique déclenchée par la guerre.

L'un des éléments qui contribue sans doute dans une mesure significative au succès de plus en plus marqué de Bruni est «sa préoccupation de faire des mises en scène exactes et artistiques[58]». Il insiste sur des décors plausibles (plus question d'employer un mélange de décors empruntés aux diverses œuvres du répertoire) et sur les lumières plus fidèles à la réalité, grâce notamment aux projecteurs mobiles nouvellement acquis. La conception scénique est certainement pour beaucoup dans la réussite des *Armaillis* et de la création genevoise de *Madame Butterfly* en novembre 1909 (pour laquelle la fille du directeur a même peint des étoffes japonaises à la main).

«L'âge d'or» du Grand Théâtre sous Constantin Bruni se caractérisait par ses mises en scène somptueuses : ici, le décor pour le deuxième acte de Madame Butterfly *(saison de 1909-1910).*

Le travail de Bruni ne passe pas inaperçu dans le reste de la Suisse ou à l'étranger. D'où cet éloge de Gustave Doret, «Parisien» d'adoption, après *Carmen* au Grand Théâtre, avec la Genevoise Clotilde Bressler-Gianoli dans le rôle-titre.

---

58. *Tribune de Genève*, 7-8 novembre 1909.

5.I.10 M. Bruni sait la musique, il l'aime, il la respecte [...]. *Il se rend compte de la place que la Genève musicale doit occuper dans le monde* [...]. *Je passai une soirée délicieuse* [...] *j'ai senti chez le chef d'orchestre* [*Bruni*] *et ses musiciens un respect absolu de la pensée de Bizet* [...]. *Et devant ce respect* [...] *le public, trop peu nombreux, vibrait d'un sain enthousiasme* [...][59].

La Genevoise Clotilde Bressler-Gianoli (1872-1912), dans le rôle-titre de Carmen, *saison de 1894 - 1895. La cantatrice chanta la dernière fois à Genève au concert d'abonnement en 1911, peu avant sa mort précoce.*

59. Doret, *op. cit.*, p. 327-328.

Cet âge d'or du Grand Théâtre se verra brutalement interrompu dès août 1914, pour deux raisons : l'éclatement des hostilités autour de la Suisse, suivi de la mort de Stavenhagen peu après la reprise retardée d'une saison déjà très hypothéquée. Du coup, «le paradis des bons amateurs de musique[60]» qu'est Genève pour Joseph Lauber se trouve gravement menacé. Rétrospectivement, cette critique du dernier concert d'abonnement dirigé par Stavenhagen, comprenant notamment la création genevoise d'*Also sprach Zarathustra* de Strauss, se lit comme une oraison funèbre.

> *28.III.14 Strauss est le triomphe de M. Stavenhagen; il dirige ses œuvres avec autant d'amour que celles de Mahler* [...]. [L]*e concert au bénéfice de l'Orchestre ne pourra avoir lieu cette année. Nous avons donc dit adieu pour six mois* [...] *à la vaillante phalange et à son chef, qui, véritablement, se surpassèrent samedi dernier* [...][61].

60. Cité in *Journal de Genève*, 20 janvier 1914.
61. *Journal de Genève*, 31 mars 1914.

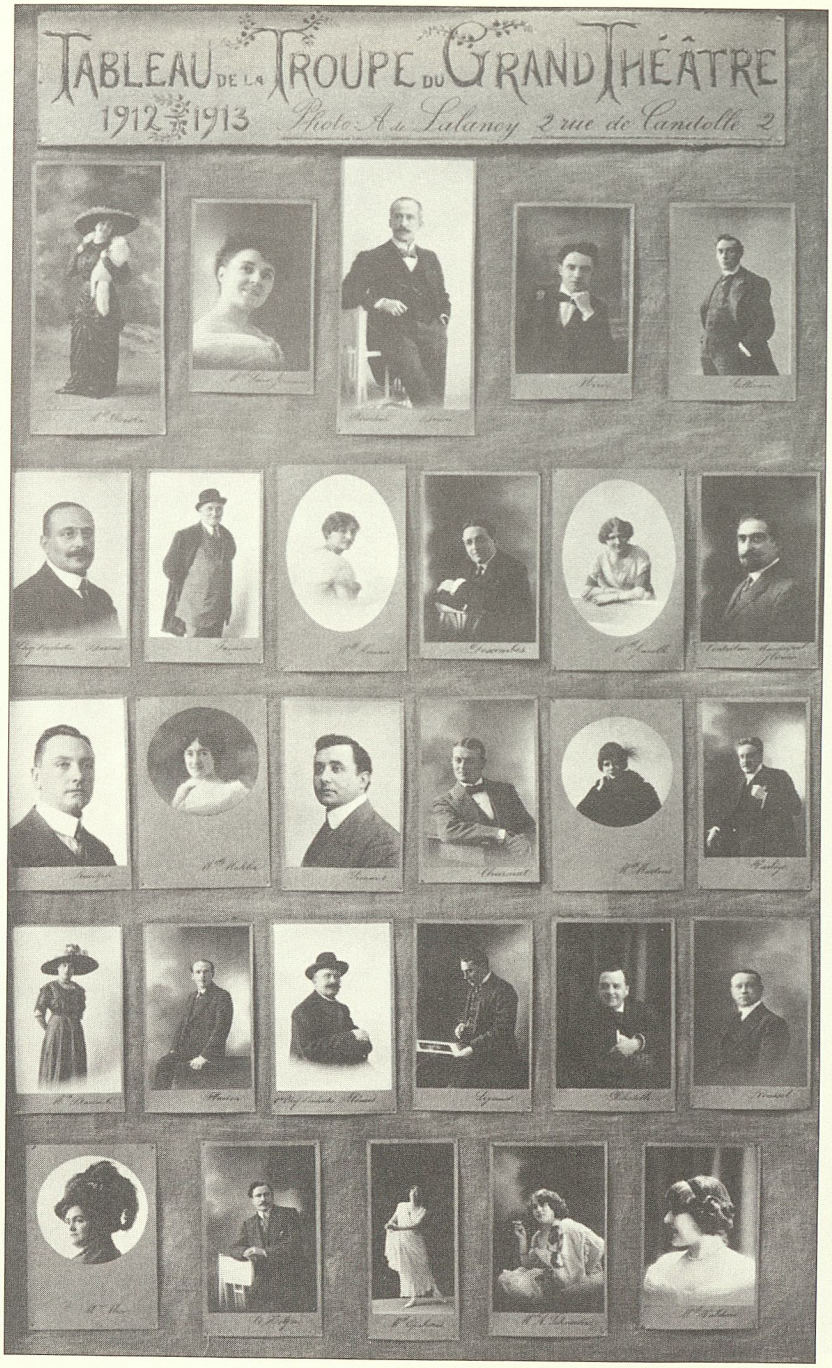
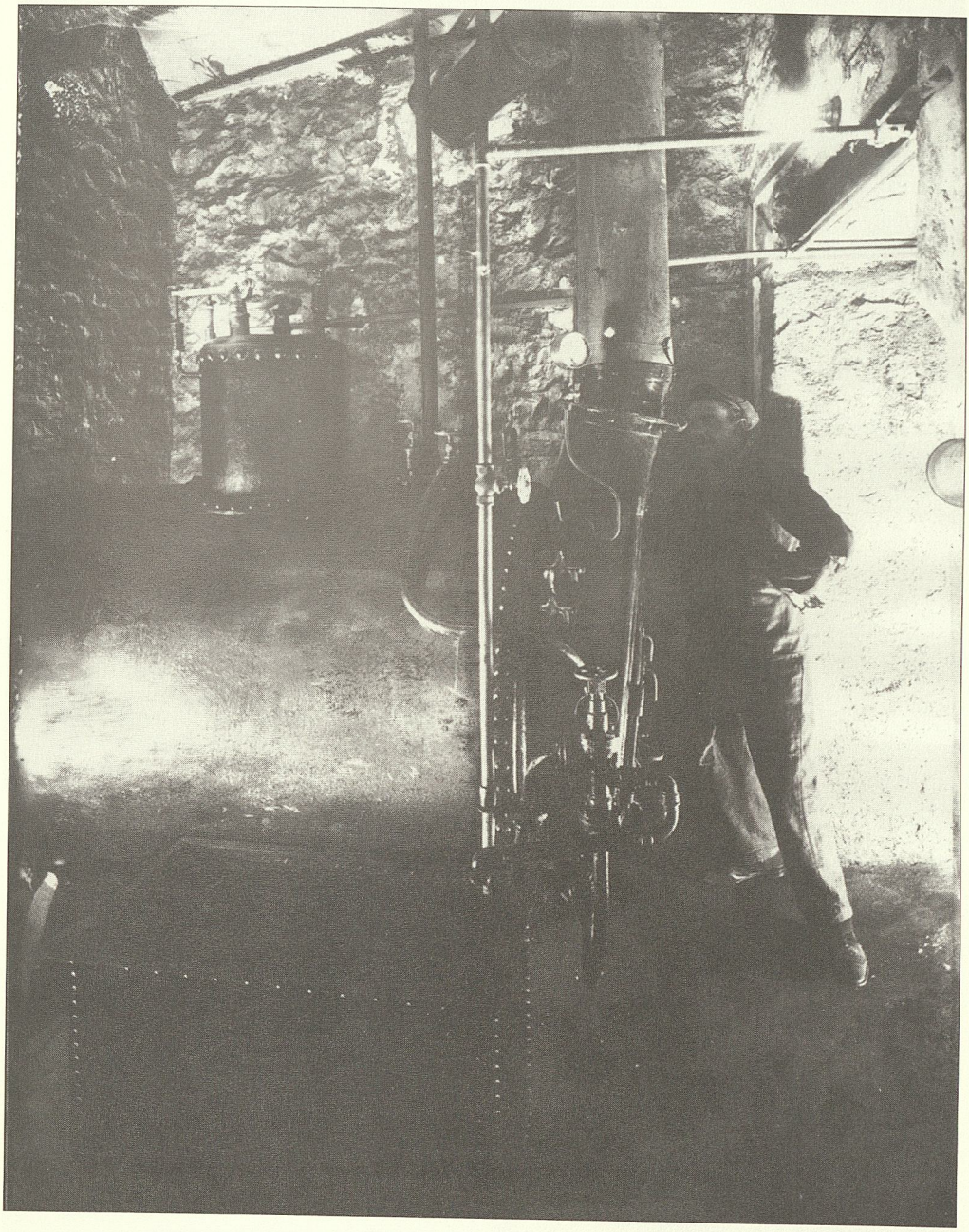
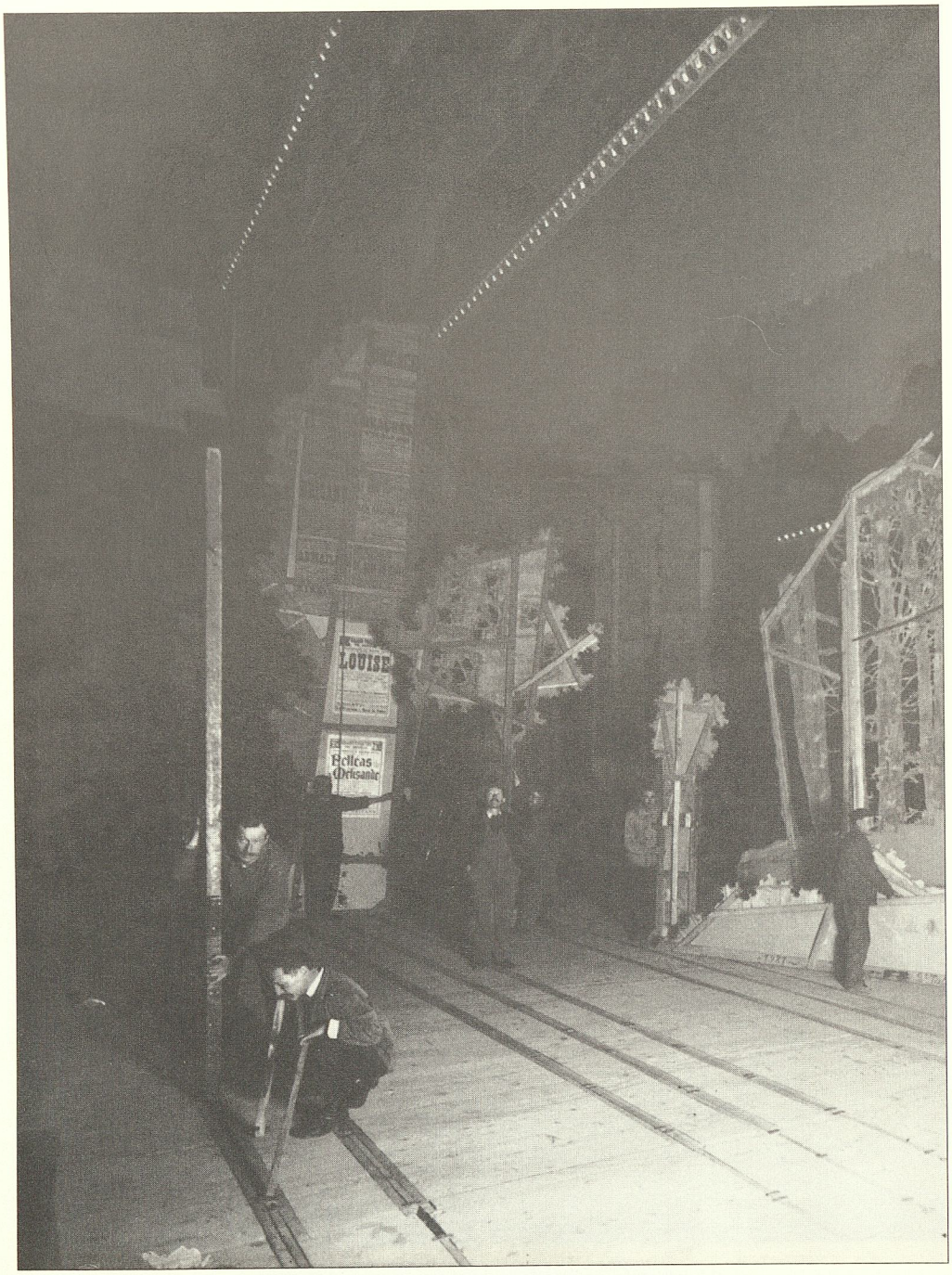


Tableau de la troupe du Grand Théâtre, saison de 1912 - 1913.
En haut au milieu, on reconnaît le directeur, Constantin Bruni.

Ayant fait ses débuts comme deuxième violoniste (ensuite contrebassiste et percussioniste) à l'ancien Théâtre, J.-B. Aubert fut membre de l'Orchestre du Théâtre pendant 53 ans, avant de prendre sa retraite en 1910, peu de temps avant sa mort. Jaques-Dalcroze l'appelait «le vieux pélican».



Au sous-sol : la chaudière à vapeur (dite «à Siegfried») pour les effets de scène, septembre 1912.



Envers de la scène : la plantation de décors, octobre 1912.

Les grands escaliers, volée supérieure : deux nettoyeurs utilisant un «Romul» (lance d'aspiration des poussières), 1912.

Le premier gril, pour la manœuvre des décors, septembre 1912.

CHAPITRE IV

CHANT DU CYGNE (1914-1918)

Dans les heures lourdes,
où l'âme est en détresse,
et quand les larmes sourdent,
on peut trouver l'apaisement [1].

LE PUBLIC au dernier concert d'abonnement de la saison 1913-1914 ne se doute certainement de rien en entendant les vers prophétiques de Jules Cougnard dans sa *Cantate*, écrite en 1912 pour le bicentenaire de la naissance de Jean-Jacques Rousseau, et mise en musique par Gustave Ferraris. Ces heures, qui s'avéreront pourtant bien moins lourdes pour la Suisse que pour ses voisins, vont sonner en août 1914, obligeant Constantin Bruni à retarder le début de la nouvelle saison lyrique, faute d'argent. La fermeture du Grand Théâtre entraîne à son tour la suppression des concerts d'abonnement. Les artistes désœuvrés de l'Orchestre demandent au Comité des concerts d'abonnement de les patronner pour quelques programmes sous la direction de divers chefs, dont Stavenhagen. De santé précaire et Allemand de surcroît, ce dernier ne pourrait plus diriger tous les concerts. Il meurt d'ailleurs en décembre 1914.

Quant aux représentations lyriques, elles ne pourront reprendre que le 31 décembre 1914, après le rétablissement de la subvention par le Conseil Municipal. Le vote est acquis non sans difficulté, à la suite d'un débat houleux, car tous les députés ne voient pas la nécessité de rouvrir le Théâtre quand la guerre gronde aux portes de la Suisse [2]. C'est finalement l'excellente réputation dont jouit Bruni, connu pour sa gestion rigoureuse, ainsi que le sort du personnel resté sans travail, qui feront pencher la balance.

---

1. *Programme du concert d'abonnement*, 28 mars 1914.
2. *Journal de Genève*, 20 décembre 1914.

Ecole nationale et «neutralité artistique»

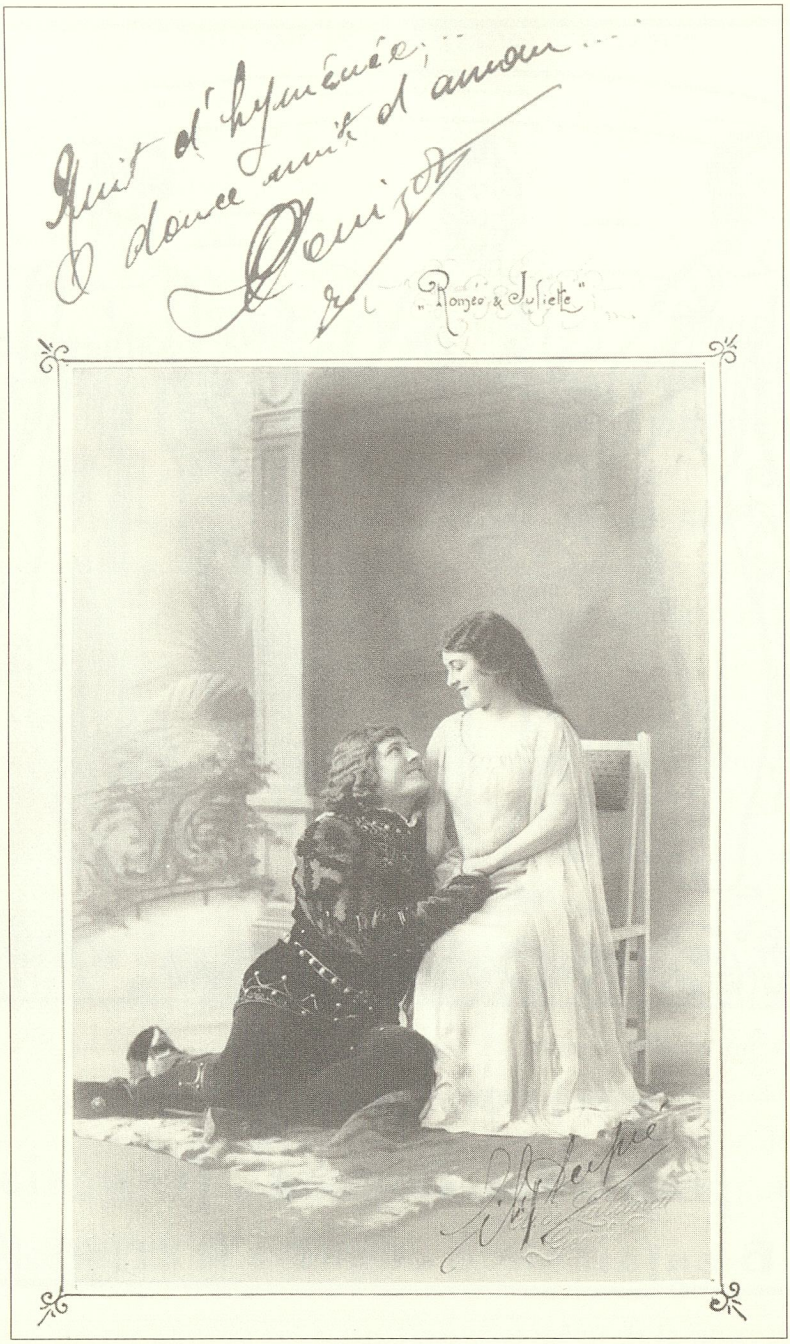
En attendant, Bruni met la salle de Neuve à la disposition d'un comité bénévole pour organiser ce qui sera la première de nombreuses soirées de bienfaisance accueillies par le Grand Théâtre tout au long de la guerre. On trouve dans le programme, à côté de l'Harmonie nautique, des musiciens belges tels que Fernand Closset, premier violon solo de l'Orchestre du Théâtre, et le pianiste Théophile Ysaÿe, ainsi que la cantatrice genevoise Lily Dupré, artiste du Théâtre Royal de la Monnaie à Bruxelles mais membre de la troupe du Grand Théâtre pendant la guerre. Que ce premier gala soit au profit des œuvres de secours franco-belges ne doit rien au hasard. Selon l'historien Alfred Berchtold, un fait a bouleversé la conscience romande – mais beaucoup moins celle des Alémaniques – dès le premier jour du conflit : la violation de la neutralité belge par les troupes allemandes [3].

Parmi les signataires romands d'une lettre ouverte fustigeant cette invasion, figure Jaques-Dalcroze, qui se trouve en Suisse en août 1914 pour diriger au parc Mon-Repos la création de son *Festspiel*, *La Fête de juin*, commandée par le Canton de Genève pour célébrer le centenaire de son entrée dans la Confédération. Face au déchaînement de la presse allemande contre lui, le compositeur comprend qu'il ne peut rentrer à son institut de rythmique à Hellerau. Il acceptera donc, en mars 1915, de diriger la première audition au Grand Théâtre de *La Fête*, mais le nouveau double chœur du finale, composé spécialement pour l'occasion, ne s'entend pas à son avantage sur la scène de la Place Neuve, apparemment trop petite pour accueillir les grandes masses (cinq ensembles vocaux) qu'exige l'exécution.

A une époque où, pour beaucoup, l'existence même de la Suisse paraît gravement menacée de l'extérieur par les belligérants qui l'entourent et minée de

3. Alfred Berchtold, *La Suisse romande au cap du* XX*e siècle*, Lausanne, Payot, 1966, p. 678.

Même avant la Première Guerre mondiale, les directeurs prêtaient souvent le Grand Théâtre pour des représentations au profit d'œuvres bénévoles : dessin de Ferdinand Hodler pour une soirée de gala, le 2 mars 1914.

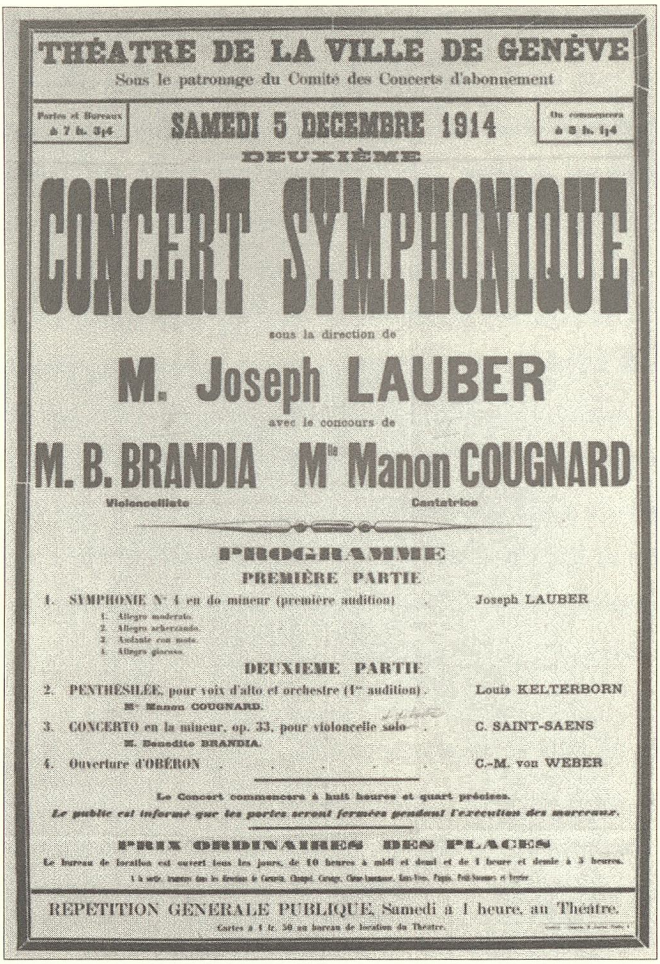


Deux artistes genevois, Lily Dupré et Charles Denizot, contribuaient à attirer des spectateurs au Théâtre, même pendant les années de guerre (ici, dans Roméo et Juliette *de Gounod, saison de 1914 - 1915).*

l'intérieur par les débats virulents entre partisans opposés des deux camps, le rôle unificateur que peut jouer une école nationale, plus affirmée que jamais, reçoit une attention accrue. Les articles de Gustave Doret qui paraissent dans le *Journal de Genève* en octobre 1917 représentent l'une des tentatives les plus lucides à articuler cette thèse. Plus que jamais, on ne se prive pas de relever l'inspiration spécifiquement helvétique des compositeurs indigènes. Par exemple, lors de la création genevoise de la *Quatrième Symphonie* de Joseph Lauber en décembre 1914, le programme de concert souligne que l'un des thèmes repose sur un motif de carillon «authentique» entendu par le compositeur «pendant une course de sky [sic] à Lens sur Saint-Léonard, dans le Valais[4]». Une œuvre pareille plaît visiblement davantage que celle qui la suit, une page pour voix d'alto et orchestre du Bâlois Louis Kelterborn (élève de Lauber), avec une «partie vocale ingrate[5]». Le public ovationne tout de même le jeune compositeur, venu saluer en uniforme.

Les soirées de gala et autres représentations de bienfaisance se succèdent au Grand Théâtre, mais le principe d'une saison lyrique en pleine guerre est loin d'être acquis. *La Scène*, dont l'existence même dépend étroitement de la réouverture, se croit obligée de faire appel au Dr Ferrand, «thérapeutique [sic] de la musique», pour expliquer le besoin des Genevois de se divertir. «L'effet curatif de la musique [...] est capable de nous sauver du désespoir et de la haine[6].» D'autre part, on rappelle aux lecteurs – et non sans raison – le risque de créer un nouveau lot de chômeurs dans une situation économique déjà catastrophique. «A ceux qui s'indignent des distractions théâtrales, nous répondons [ceci] [...]. Si la salle de spectacles ferme ses portes, les artistes sont sans ressources[7].» Ces ressources ne font que diminuer, puisque le Conseil Municipal est contraint de couper presque de moitié sa subvention au Théâtre. Cependant la tâche de

4. *Programme du concert d'abonnement*, 5 décembre 1914.
5. *Journal de Genève*, 7 décembre 1914.
6. *La Scène*, 31 octobre 1915.
7. *La Scène*, 15 novembre 1915.



THÉATRE DE LA VILLE DE GENÈVE

Sous le patronage du Comité des Concerts d'abonnement

Portes et Bureaux à 7 h. 3/4

SAMEDI 5 DECEMBRE 1914

On commencera à 8 h. 1/4

DEUXIÈME

CONCERT SYMPHONIQUE

sous la direction de

M. Joseph LAUBER

avec le concours de

M. B. BRANDIA — Violoncelliste

Mlle Manon COUGNARD — Cantatrice

PROGRAMME

PREMIÈRE PARTIE

1. SYMPHONIE N° 4 en do mineur (première audition) . . . Joseph LAUBER
   1. Allegro moderato.
   2. Allegro scherzando.
   3. Andante con moto.
   4. Allegro giocoso.

DEUXIEME PARTIE

2. PENTHÉSILÉE, pour voix d'alto et orchestre (1re audition) . Louis KELTERBORN
   Mlle Manon COUGNARD.
3. CONCERTO en la mineur, op. 33, pour violoncelle solo . C. SAINT-SAENS
   M. Benedito BRANDIA.
4. Ouverture d'OBÉRON . . . . . C.-M. von WEBER

Le Concert commencera à huit heures et quart précises.

Le public est informé que les portes seront fermées pendant l'exécution des morceaux.

PRIX ORDINAIRES DES PLACES

Le bureau de location est ouvert tous les jours, de 10 heures à midi et demi et de 1 heure et demie à 5 heures.

A la caisse, toutes les Revues de Genève, Chappel, Grange, Cène-Lucanus, Kaufmann, Papin, Petit-Senn et Perrier.

REPETITION GENERALE PUBLIQUE, Samedi à 1 heure, au Théâtre.

Cartes à 1 fr. 50 au bureau de location du Théâtre.

Affiche pour le deuxième concert d'abonnement de la saison retardée de 1914-1915.

Bruni est facilitée par les prétentions réduites des chanteurs lyriques, surtout ceux qui viennent de l'étranger où les débouchés se font de plus en plus rares.

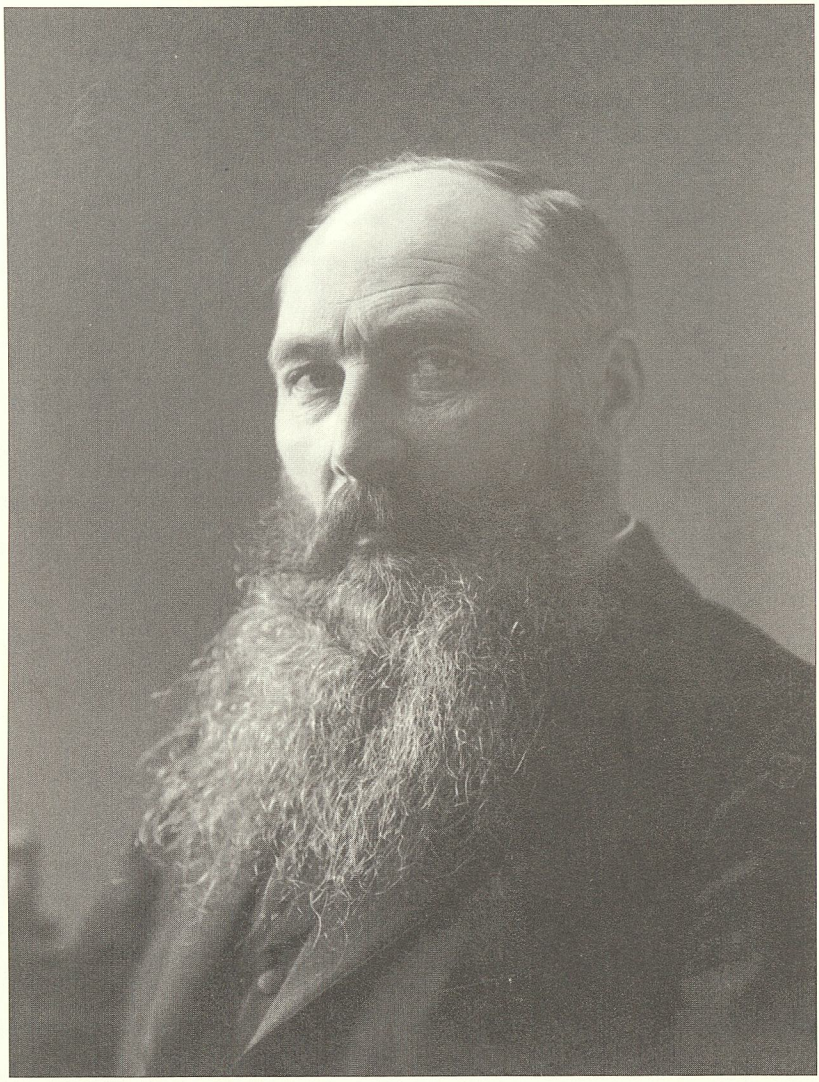
Les Armaillis, symbole du «théâtre national», font partie de ces valeurs sûres dont le public genevois ne semble jamais se lasser. Gustave Doret a la chance, en mars 1916, d'être le premier compositeur à diriger, au Grand Théâtre, la centième représentation d'une de ses propres œuvres. L'année suivante, dans l'une de ses *Lettres à ma nièce sur la musique en Suisse*, il dénombre dix-huit opéras d'auteurs

suisses, tous «de talents certains, dont aucun n'est signalé sur les programmes de la saison [de 1917 - 1918][8]!» Doret en fait une affaire nationale et accuse les théâtres suisses de «cultiver l'anti-nationalisme», se disputant «l'honneur de défendre les productions étrangères bonnes ou médiocres» tout en négligeant le répertoire de leurs propres artistes. Cette attitude pourrait se révéler très grave pour l'individualité de la Suisse, selon Doret, car «chacun des éléments de sa vie sociale concourra ou bien à sa chute morale ou bien à son relèvement[9]».

Mais est-ce toujours la faute des salles de spectacle ? Le chroniqueur musical de la *Tribune* déplore, par exemple, le nombre de places vides à un concert donné au bénéfice de l'Orchestre du Théâtre en avril 1916, à la salle de la Réformation, où Jaques-Dalcroze dirige un programme de ses dernières œuvres, y compris la création de ses *Impressions tragiques*. «Après tout, aucun autre compositeur n'a su comme lui exprimer notre cœur et notre âme.» Mais de toute évidence, le public «espère réentendre une fois ses premières œuvres. Tout cela doit-il donc être oublié à tout jamais[10] ?»

Pendant la première année de la guerre, il est difficile de dire si la programmation lyrique suit le sentiment populaire ou l'anticipe. Dès le lever de rideau de la saison tronquée, Bruni bannit l'opérette viennoise de la scène du Grand Théâtre. Pourtant, le public ne se montre pas très conséquent. S'il boude un ouvrage au sujet «allemand» comme *Werther*, pourtant mis en musique par Massenet, il plébiscite comme toujours *Faust*, un autre opéra français basé sur un texte de Goethe. Les Genevois aiment entendre l'opérette française sous ses formes les plus insouciantes, par exemple *Claudine* de Rodolphe Berger (d'après Colette) ou *La Demoiselle du printemps* d'Henri Goublier, mais on ignore (ou feint d'ignorer) que Jean Gilbert, auteur des ouvrages chantés en français comme *La Chaste Suzanne* ou *La Reine du cinéma*, est bel et bien Allemand.

8. Gustave Doret, *Lettres à ma nièce sur la musique en Suisse*, Genève, Henn, 1918, p. 35.
9. *Idem*, pp. 32, 34.
10. *Tribune de Genève*, 11 avril 1916.



Guy-Ropartz (1864 - 1955) fut apprécié à Genève autant comme chef invité que comme compositeur.

Le parti pris est nettement affiché dans les concerts, si l'on en juge par ce programme de janvier 1915 intitulé «Œuvres de l'école française», avec le compositeur Fernand Le Borne (élève de Massenet et de Saint-Saëns) au pupitre. Témoin également celui de février 1916 dirigé par Vincent d'Indy, qui se propose de donner un survol de «la musique symphonique française» depuis Dela-

lande et Rameau, jusqu'à Guy-Ropartz et Ravel, en passant par Méhul. Les concerts d'abonnement que Guy-Ropartz et Vincent d'Indy viennent diriger, comportent presque exclusivement de la musique française, souvent leurs propres œuvres ou des nouveautés : *Intermezzo*, un cycle de mélodies de Guy-Ropartz sur des poèmes de Heinrich Heine, et *Souvenirs*, poème symphonique de Vincent d'Indy, mais également un *Chant funèbre* d'Albéric Magnard (tué au début de la guerre) et *Musique pour le souper du Roy*, trois morceaux de Delalande retrouvés par d'Indy à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris et arrangés par lui. On donne aussi un poème symphonique, *Anhelli*, de Ludomir Rózycki, qui passera plutôt inaperçu de la critique. Cette pièce est dirigée par son compatriote Henryk Opienski (élève de Vincent d'Indy), d'après le récit de Jules Stowacki, écrit à Genève en 1835, au sujet des Polonais exilés en Sibérie.

Serait-ce là l'influence de la «propagande française» que dénonce Doret, et qui, selon lui, menace la musique suisse au même titre que la «mainmise des éditeurs allemands» ? Celui qui à l'époque est l'un des rares compositeurs helvétiques à jouir d'une réputation qui dépasse largement les frontières de son pays natal, plaide pour l'indépendance de l'art suisse, car «neutralité politique ne veut pas dire neutralité artistique». Et pourtant, une tradition de musique française existe bel et bien à Genève depuis longtemps, due en très grande partie à un Allemand, Hugo de Senger, comme l'avoue Doret lui-même, car «les musiciens français sont peu enclins à la collaboration artistique». Senger «chercha à faire comprendre [...] la nécessité du développement de la race musicale latine en Suisse occidentale [...] [et il] se donna d'abord pour tâche de révéler les œuvres symphoniques françaises[11]».

11. Gustave Doret, *La situation musicale de la Suisse*, in *Journal de Genève*, 17 octobre 1917.

L'étoile montante d'Ansermet

Les concerts d'abonnement reprennent le 28 novembre 1914. Malgré un programme qui n'est point dénué d'intérêt, dirigé par Ernest Bloch et comprenant entre autres la *Deuxième Symphonie* de Borodine et des airs des *Noces de Figaro* chantés par la soprano Nina Faliero-Dalcroze, la première soirée ne semble pas avoir déplacé les foules. Le critique du *Journal de Genève* en révèle peut-être la raison dans ces temps où le charbon est rationné : «Que l'administration municipale chauffe un peu mieux notre salle de Neuve; il y faisait un froid de canard[12]». Pendant la Semaine Sainte, Bruni (qui, rappelons-le, est également chef d'orchestre) dirige la *Cantate 82* de Bach, «O mort, viens à moi!», suivie de la *Symphonie héroïque* de Beethoven, que le critique de la *Tribune* voit comme une «glorification de la force et [...] une expression de douleur et de pitié pour ses victimes[13]». Le choix est de circonstance.

Le premier concert dirigé par un jeune Vaudois, «chef d'orchestre à Lausanne[14]», en janvier 1915, ne renie certes pas l'héritage de Senger dont parle Doret. Ernest Ansermet va plutôt profiter des bases jetées par tous ses prédécesseurs pour élargir davantage cette indéniable ouverture d'esprit qui fait honneur aux mélomanes genevois. Le programme, consacré à «l'expression musicale de la terre russe[15]», comporte non seulement des œuvres de Rimski-Korsakov, mais également des danses du *Prince Igor* (le lien avec les Ballets russes se remarque déjà) et surtout, la création suisse de quelques extraits de *Pétrouchka* d'Igor Stravinski, «la première œuvre importante où ce musicien ait été complètement lui-même[16]». Cette première audition connaît un triomphe sans égal auprès du public, qui acclame le compositeur, assis dans la salle. A la

12. *Journal de Genève*, 30 novembre 1914.
13. *Tribune de Genève*, 4-5 avril 1915 (Otto Wend).
14. *Programme du concert d'abonnement*, 23 janvier 1915.
15. Ernest Ansermet, *Les compositeurs et leurs œuvres*, Boudry, La Baconnière, 1989, p. 291.
16. *Idem*, p. 327.

Ernest Ansermet (1883 - 1969),
dernier directeur des concerts d'abonnement de l'Orchestre du Théâtre
(1916 - 1918).

demande des abonnés, l'œuvre devra être redonnée au concert suivant. Les critiques, eux, se montrent plus circonspects.

> *23.I.15* [*C'est un*] *succès personnel de M. E. Ansermet qui s'est immédiatement imposé comme un chef d'autorité réelle. D'une baguette souple, élégante et précise, il conduit avec une chaleur communicative qui entraîne l'Orchestre et le maintient dans une excellente cohésion* [...]. [*Il y a*] *une richesse inouïe de procédures harmoniques* [...] *qui déconcertent au premier abord* [...]. *On se demande jusqu'où l'on pourra aller* [...] *sans outrepasser la faculté de réceptivité de nos oreilles* [...]. [Pétrouchka] *apparaît comme une recherche un peu superficielle d'originalité plus qu'une véritable inspiration, mais le temps et l'accoutumance* [...] *modifieront probablement les opinions hâtives*[17].

Quant au Comité des concerts d'abonnement, il se reconstitue avec l'agrément des autorités municipales, car il est important «dans les graves circonstances du moment de ne pas se priver des saines et réconfortantes jouissances de la belle musique[18]». Dès la reprise des concerts en octobre 1915, l'étoile montante d'Ansermet à la tête de l'Orchestre ne cesse de s'affirmer. A la création genevoise de *Schéhérazade* de Rimski-Korsakov, en présence de Doret et des frères Morax, le public enthousiaste rappelle Ansermet de nombreuses fois. Et malgré l'éclectisme du programme du deuxième concert, qui va de la *Pavane* de Fauré à la *Symphonie en sol mineur* («*Sintram*») de Templeton Strong, Genevois d'origine américaine, en passant par des mélodies de Maurice et de Doret, il remporte un succès si vif que *La Scène* ne peut plus se contenir.

> *20.XI.15* *Le choix du successeur de M. Stavenhagen n'est pas fait, mais nous croyons savoir que M. Ansermet a toutes les chances* [...]. *Nous comprenons pourquoi la direction des Ballets russes s'est attaché un tel chef pour ses tournées d'Amérique* [*remplaçant Pierre Monteux, appelé sous les drapeaux*]. *M. Ansermet ne dirigera que les quatre premières séances de musique puis il partira avec les célèbres danseurs. Nous croyons exprimer le vœu de chacun en souhaitant le voir définitivement au pupitre la saison prochaine*[19].

17. Tribune de Genève, 24-25 janvier 1915 (Otto Wend).
18. *Programme de la saison 1915-1916 des concerts d'abonnement*, octobre 1915.
19. *La Scène*, 25 novembre 1915.

En effet, la nomination d'Ansermet à la succession de Stavenhagen intervient dès que le Comité, d'abord hésitant, apprend sa collaboration avec Diaghilev et craint manifestement de perdre le jeune chef pour toujours. Ansermet va de triomphe en triomphe, car la première audition de l'*Oiseau de feu* en décembre 1915 constitue «un énorme succès» autant pour lui que pour Stravinski, «très acclamé et fleuri» par un public «empoigné[20]». Qui s'étonnerait alors que le Comité accepte d'avancer la date du concert suivant du 18 au 11 décembre «pour permettre à M. Ansermet de diriger les Ballets russes à l'Opéra de Paris à l'occasion du grand gala de bienfaisance[21]» ?

Les Genevois auront la satisfaction de voir, au Grand Théâtre, ce spectacle au profit des victimes russes de la guerre, mais devront pour cela se payer les places au prix fort. Cette splendide matinée comprend un ballet de Michel Fokine d'après le *Carnaval* de Schumann (costumes de Léon Bakst), *Soleil de nuit*, un ensemble de danses russes de Léonide Massine avec musique de Rimski-Korsakov et costumes de Michel Larionov, l'*Oiseau de feu* «dirigé pour la première fois par l'auteur[22]», et, en finale, les danses du *Prince Igor* dans une chorégraphie de Fokine avec costumes de Nikolaï Roehrich (célèbre pour ses décors et costumes lors de la création du *Sacre du printemps* à Paris deux ans plus tôt). La recette de treize mille francs est la plus importante réalisée au Théâtre jusqu'alors; la salle pour la saison 1909-1910 avait fait en moyenne à peine trois mille francs par mois[23]. Mais les critiques ne débordent pas d'enthousiasme, même si leur coqueluche, Ansermet, dirige la plupart du programme. La *Tribune* relève «l'étrangeté» des costumes russes et, tout en saluant la prestation de Stravinski en tant que chef, observe que «le public a bien eu l'air de trouver que [l'*Oiseau de feu*], c'est de la musique d'après-demain[24]». Le journaliste de *La Scène* s'avoue «ébahi [...].

20. *Tribune de Genève*, 5-6 décembre 1915.
21. *Programme du concert d'abonnement*, 4 décembre 1915.
22. *Programme de la matinée au profit des victimes russes de la guerre*, Grand Théâtre de Genève, 20 décembre 1915.
23. Auguste Navazza, *La question du Théâtre*, Genève, Kündig, 1910, p. 5.
24. *Tribune de Genève*, 21 décembre 1915 (Otto Wend).

GRAND THÉATRE
- - DE GENÈVE - -

Direction Constantin BRUNI (8me année).

Lundi 20 Décembre 1915
à 4 heures de l'après-midi

Sous le patronage du Ministre de Russie, M. de Bacheracht,
et du Consul général, M. de Wiesel.

Au profit des victimes russes de la guerre

MATINÉE RUSSE

avec le concours des Artistes du

BALLET RUSSE

de

M. SERGE DE DIAGHILEW

et de

Mme LITVINNE **Mme MARIE PANTHÈS**

M. IGOR STRAWINSKY

PROGRAMME

CARNAVAL

Ballet en un tableau, de M. Fokine.
musique de R. Schumann.
Costumes de L. Bakst - Chorégraphie de M. Fokine.

—

SOLEIL DE NUIT

Jeux et danses russes de L. Massine.
Chœurs russes, direction Kibaltchich.
Costumes de M. Larionow.
Musique de N. Rimsky-Korsakow.
Chorégraphie de L. Massine.

Suite symphonique de

L'OISEAU DE FEU

de I. Strawinsky, pour orchestre,
dirigé pour la première fois par l'auteur.

—

Danses du

PRINCE IGOR

Musique de A. Borodine.
Costumes de L. Rœhrich.
Chorégraphie de M. Fokine.

Orchestre de 70 musiciens sous la direction de **M. ANSERMET**

Piano IBACH aux soins de M. Guignard.

Le Grand Théâtre a été mis gracieusement à la disposition des organisateurs par M. **C. Bruni,** directeur.

Ad. HENN, impresario

PRIX DES PLACES : Rez-de-chaussée. Baignoires d'avant-scène, **25** fr. la place. — Fauteuils d'orchestre, de parquet et parquet, **20** fr. — Parterre, **10** fr. — Première galerie. Loges de face, **25** fr. la place. — Loges de côté, **20** fr. la place. — Fauteuils de balcon, **20** fr. — Deuxième galerie. Loges d'avant-scène, **20** fr. la place. — Loges de face, **8** fr. la place. — Loges de côté, **6** fr. la place. — Balcons, **8** fr. — Troisième galerie. Loges d'avant-scène, **6** fr. la place. — Stalles numérotées, **5** fr. — Troisièmes, **3** fr.

Pour les places retenues par correspondance, joindre le montant des billets retenus.

H. Jarrys, Genève

Affiche pour la Matinée russe du 20 décembre 1915.

Aucun mot ne peut rendre l'impression produite par ces débordements de sensations [...] et de gestes [...], le chatoiement des couleurs, la bizarrerie de leur conception, le rythme diabolique de ces danses effrénées». Et pourtant, ajoute-t-il, «il faut dire que la troupe était tronquée. Les grandes étoiles manquaient à l'appel; en outre, les décors [...] n'avaient pu être transportés[25]».

La saison de 1916 - 1917 voit la consécration «du jeune et distingué chef d'orchestre» qu'est devenu Ernest Ansermet, fraîchement rentré de sa «brillante tournée aux Etats-Unis et en Espagne avec les Ballets russes, [qui lui] a permis de se faire avantageusement connaître à l'étranger». Le Comité «se félicite d'avoir pu obtenir son concours pour les dix concerts de la saison[26]». Les conférences qu'Ansermet se propose de donner avant les concerts, dans la Grande salle du Conservatoire, rencontrent tout de suite un franc succès, non seulement auprès des abonnés mais également auprès du grand public. L'exposé du 13 janvier 1917 est typique: Ansermet montre l'évolution de la musique instrumentale depuis le dix-huitième siècle jusqu'à l'époque contemporaine. Le programme qui doit illustrer ces propos va d'une symphonie de Carl Philippe Emanuel Bach à la création suisse d'*Ibéria* de Debussy et aux *Valses romantiques* de Chabrier, orchestrées par le chef.

Cette première saison placée entièrement sous le signe d'Ansermet le montre fidèle à lui-même, avec la création genevoise d'une douzaine d'œuvres des écoles espagnole, russe et française. Mais même après la première exécution de *Feux d'artifice* de Stravinski et l'intégrale de *Pétrouchka*, on trouve encore des critiques, comme Otto Wend, qui sont loin d'être convaincus du génie de Stravinski ou du talent d'Ansermet.

24.II.17 Maintenant que l'on a entendu [Pétrouchka *de*] *Stravinski* [*le 27 janvier 1917*], *on se rend mieux compte que* [Don Quichotte *de Richard*

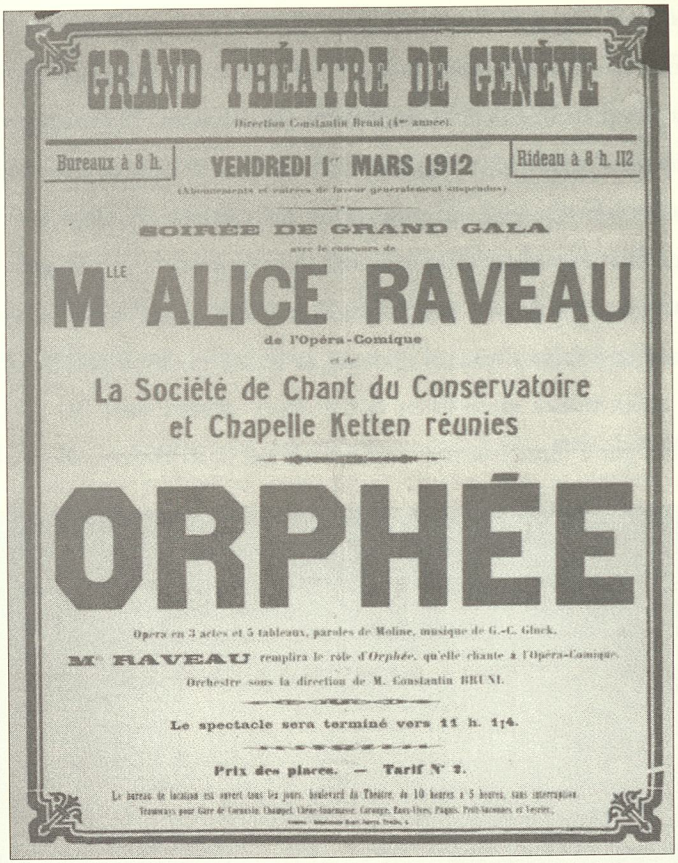
25. *La Scène*, 6 janvier 1916.
26. *Programme de la saison 1916 - 1917 des concerts d'abonnement*, octobre 1916.

Strauss] [...] *a tout de même une tenue musicale impeccable* [...]. *C'est de la musique à programme à outrance qui se fait accepter parce qu'elle conserve quand même un style musical* [...]. *L'Orchestre avait de la peine à suivre les flottements fantaisistes du soliste* [*dans le* Concerto pour violoncelle *de Lalo*] [...]. *Il y eut de la houle et des manifestations dans le public* [...]. [*Ansermet n'avait pas*] *toute l'envergure et la maîtrise* [...] *qu'y avait M. Stavenhagen* [...]. *Est-il donc impossible que les bois, les cuivres et les cordes soient accordés convenablement*[27] *?*

Des conditions difficiles

Dans le répertoire lyrique, un certain esprit de renouveau et d'innovation manque : *La Scène* avertit ses lecteurs en octobre 1916 qu' «il ne faut pas que le public genevois s'attende à de grandes créations pour la saison prochaine[28]». Cela tient à plusieurs raisons, dont la moindre n'est pas une diminution constante des subventions municipales. Les artistes français et suisses continuent à être limités dans leurs déplacements suivant le lieu des combats, ou bien tout simplement bloqués à la frontière, dont la fermeture est tout sauf prévisible. Par ailleurs, la mobilisation des chanteurs rend toute distribution aléatoire, et la suppression des opérettes viennoises laisse des lacunes dans une programmation déjà fort difficile. Une fois sur scène, les artistes ne sont plus assurés de recevoir des fleurs quand le rideau tombe car des voix de plus en plus insistantes s'élèvent contre ce genre de dépenses frivoles en temps de guerre. Enfin, comment la presse peut-elle rendre compte de la vie musicale quand «les restrictions concernant le papier obligent [...] le malheureux chroniqueur à ne donner qu'une sèche nomenclature des concerts[29]» ? La quasi-disparition des chroniques musicales dans le *Journal de Genève* à cette époque est aussi brusque que frappante. Malgré tout, Bruni réussit de petits miracles au Grand Théâtre, par exemple une magnifique production d'*Orphée* de Gluck au profit de la Bel-

27. *Tribune de Genève*, 25-26 février 1917 (Otto Wend).
28. *La Scène*, 10 octobre 1916.
29. *Journal de Genève*, 10 décembre 1917.


GRAND THÉATRE DE GENÈVE

Direction Constantin Bruni (4e année).

Bureaux à 8 h. | VENDREDI 1er MARS 1912 | Rideau à 8 h. 1/2

(Abonnements et entrées de faveur généralement suspendus)

SOIRÉE DE GRAND GALA

avec le concours de

Mlle ALICE RAVEAU

de l'Opéra-Comique

et de

La Société de Chant du Conservatoire
et Chapelle Ketten réunies

ORPHÉE

Opéra en 3 actes et 5 tableaux, paroles de Moline, musique de G.-C. Gluck.

Mlle RAVEAU remplira le rôle d'*Orphée*, qu'elle chante à l'Opéra-Comique.

Orchestre sous la direction de M. Constantin BRUNI.

Le spectacle sera terminé vers 11 h. 1/4.

Prix des places. — Tarif N° 2.

Le bureau de location est ouvert tous les jours, boulevard du Théâtre, de 10 heures à 5 heures, sans interruption.

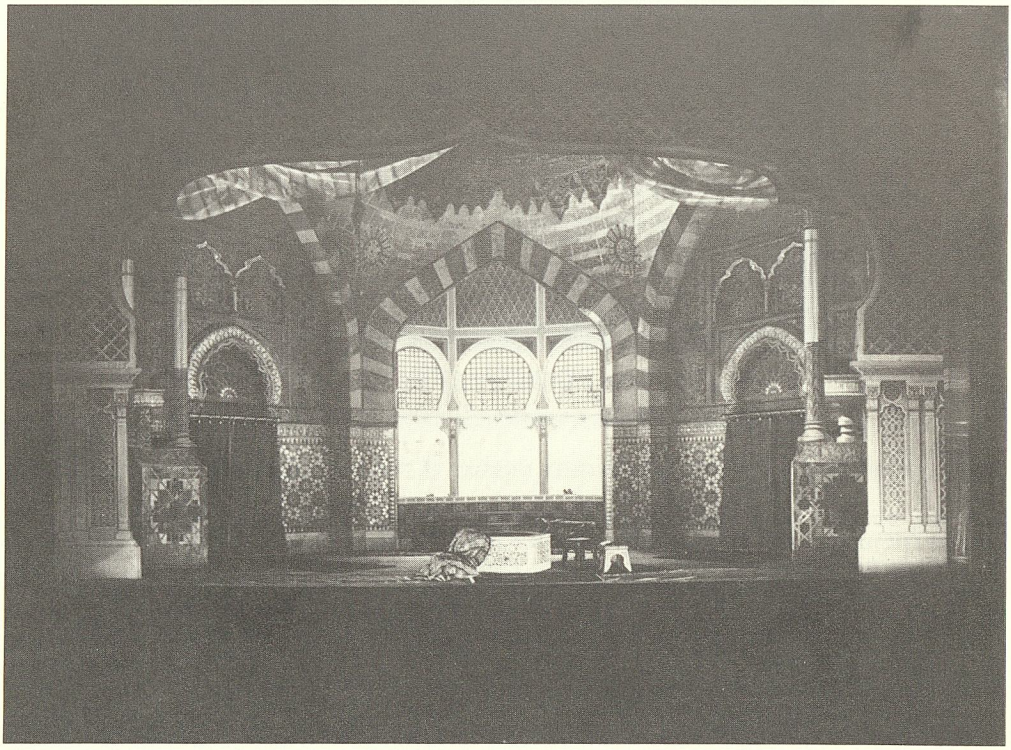
Tramways pour Gare de Cornavin, Champel, Carouge-Tourmente, Carouge, Eaux-Vives, Plainpalais, Petit-Saconnex et Versoix.

*Le premier engagement à Genève d'Alice Raveau dans le rôle-titre d'*Orphée *de Gluck remontait à la saison de 1911 - 1912.*

gique meurtrie, avec Lily Dupré (Eurydice) et Alice Raveau, dont l'interprétation d'Orphée est restée légendaire. Mentionnons également des démonstrations par des élèves de Jaques-Dalcroze de ses exercices rythmiques, accompagnés d'un trio instrumental, et une représentation par des élèves d'Isadora Duncan, dans une suite de valses de Schubert orchestrées et dirigées par un jeune compositeur genevois dont on commence à entendre parler – Frank Martin.

La saison 1917 - 1918 ne commence pas sous les meilleurs auspices, c'est le moins que l'on puisse dire. C'est essentiellement «pour garder à Genève son

attrait intellectuel[30]» que les autorités municipales permettent la réouverture du Grand Théâtre, nonobstant une pénurie de charbon qui se fait sentir de manière toujours plus aiguë. On ne pourra pas monter *Manon* pour ouvrir la saison lyrique comme prévu car Michel Chabance – remplaçant Bruni, qui se retire après neuf saisons – n'a pas l'argent pour les décors nécessaires. *La Scène* croit savoir que le nouveau directeur réussira à se procurer – malgré la dureté des temps – les accessoires de ses prochains spectacles. Chabance propose même de créer des classes spéciales pour les chœurs et le ballet du Théâtre. «C'est apporter un remède à deux maux anciens et détestables. Rares sont les spectacles qui ne furent pas gâtés par l'insuffisance des chœurs ou la mièvrerie des ballets[31].»



Les derniers décors de Laurent Sabon au Grand Théâtre, pour l'une des rares nouveautés des années de guerre : Marouf, savetier du Caire, *d'Henri Rabaud (saison de 1917 - 1918).*

30. *La Scène*, 12 octobre 1917.
31. *La Scène*, 12 octobre 1917.

L'une des rares créations genevoises de la saison lyrique de 1917 - 1918 est *Le Pays* de Guy-Ropartz, sous la direction du compositeur. Cette œuvre, que Doret appelle «une manifestation d'art populaire dans sa forme la plus belle [...] [avec] une absence totale de convention, un mépris de l'effet calculé qui forcent l'admiration[32]», est ovationnée par le public de la première. Cependant, les deux autres créations de la saison, *La Demoiselle du printemps*, d'Henri Goublier, et *Marouf, savetier du Caire*, d'Henri Rabaud, de caractère plus enjoué que le sombre drame lyrique de Guy-Ropartz, auront bien plus de représentations.

> *8.II.18* *Guy-Ropartz ne fait aucune concession aux goûts [du public] [...] sans s'inquiéter de ce que pensent ses auditeurs [...]. Une musique expressive, conforme au sujet [...] écrite pour une élite, elle est très loin de l'esthétique courante*[33].

Une mission accomplie et une mission à remplir

Le programme pour la saison 1917 - 1918 des concerts d'abonnement est moins complet que d'habitude parce qu'Ansermet est de nouveau en tournée avec les Ballets russes, cette fois en Amérique du Sud. La soirée d'ouverture doit être renvoyée à cause de la fermeture de la frontière, alors que le deuxième concert fait scandale quand le chef français Pierre Séchiari tient à inscrire la *Mazurka* de *Coppélia* de Delibes au même programme que la *Cinquième Symphonie* de Beethoven et se fait accueillir par des bordées de sifflets. Au cours de la polémique qui alimente ensuite les colonnes des journaux, Jaques-Dalcroze en profite pour rappeler les problèmes fondamentaux qui doivent être réglés.

> *1.XII.17* *Les éventails se sont agités synchroniquement au rythme des sifflets aigus [...]. [Il faut] non protester, mais agir. Il est incroyable vraiment que des artistes et des dilettantes éternellement mécontents [...] ne puissent [...] parvenir à s'unir pour accomplir l'œuvre nécessaire ! [...] Si nous avons de mauvais concerts d'orchestre, cela tient tout d'abord à ce que les conditions matérielles de nos orga-*

32. Gustave Doret, *Musique et musiciens*, Lausanne, Foetisch Frères, 1915, p. 285.
33. *Tribune de Genève*, 9 février 1918.

nismes sont défectueuses et, d'autre part, à ce que ces concerts ne répondent pas aux véritables besoins de la population. L'on attribue souvent l'infériorité de nos exécutions orchestrales au fait que les musiciens ont trop à faire au Théâtre pour répéter suffisamment pour les concerts d'abonnement. Et l'on propose même en certains milieux de créer à Genève un orchestre spécialement voué à l'interprétation d'œuvres symphoniques.

A notre avis, cette opinion est erronée et ce projet est irréalisable. Ce qui manque à nos musiciens d'orchestre, ce n'est pas le temps pour répéter, c'est l'argent pour vivre [...]. *Il n'existe qu'un orchestre à Zurich et à Bâle* [...] *jouant comme à Genève, tous les soirs au théâtre et donnant en outre des concerts plus nombreux que ceux* [*ici*] [...]. *Comment se fait-il que les musiciens* [...] *donnent, en ces villes, pleine satisfaction à leurs chefs et au public ?* [...] *Tout simplement parce que, grâce à des donations particulières ou à des subventions officielles, ils sont assurés non seulement d'un traitement suffisant pendant les douze mois de l'année, mais encore d'une pension au bout d'un certain nombre d'années de service* [...]. *La pauvreté de nos ressources financières est telle que Genève – de même que Lausanne et Neuchâtel – ne peut, ni par conséquent ne doit entretenir un orchestre* [...]. *L'on se plaint beaucoup de l'indiscipline de notre orchestre* [...]. *Or, seuls peuvent faire acte de juste autorité les patrons qui paient bien* [...]. *Nos dilettantes* [...] [*sont*] *forcés de reconnaître qu'il n'est pas suffisant d'aller régulièrement au concert pour pouvoir aspirer au titre de «soutien de l'art» !* [...]

D'aucuns se plaignent des programmes de nos concerts [...]. *Nous avons fait des progrès énormes depuis le temps où Hugo de Senger dirigeait nos concerts* [...]. *Du temps du très regretté Stavenhagen, toute une fraction du public se plaignait de ne pas entendre suffisamment de musique française et russe. Les programmes de M. Ansermet – à notre avis supérieurement ordonné en l'opposition de deux parties – ont été discuté par une autre fraction* [...] *opposée au mouvement impressionniste moderne et réclamant d'avantage de musique classique ou romantique allemande. Il est fort probable que si l'on nous imposait* [...] *Beethoven, Brahms, Reger, Strauss et Mahler* [...] *il se trouverait parmi nous beaucoup de protestataires.*

C'est qu'il n'est pas possible en une série de dix concerts par an de faire œuvre sérieuse d'éducation musicale [...]. *Depuis la guerre, nous le constatons chaque jour en voyant annoncer des concerts dont le but est uniquement de faire de l'argent (combien en revient-il aux œuvres de bienfaisance ?), de la propagande politique ou de l'exhibition des célébrités. A ces concerts, le public genevois se rue, et des programmes bigarrés où l'air de* La Fille du régiment *alterne avec* [...] *Debussy*

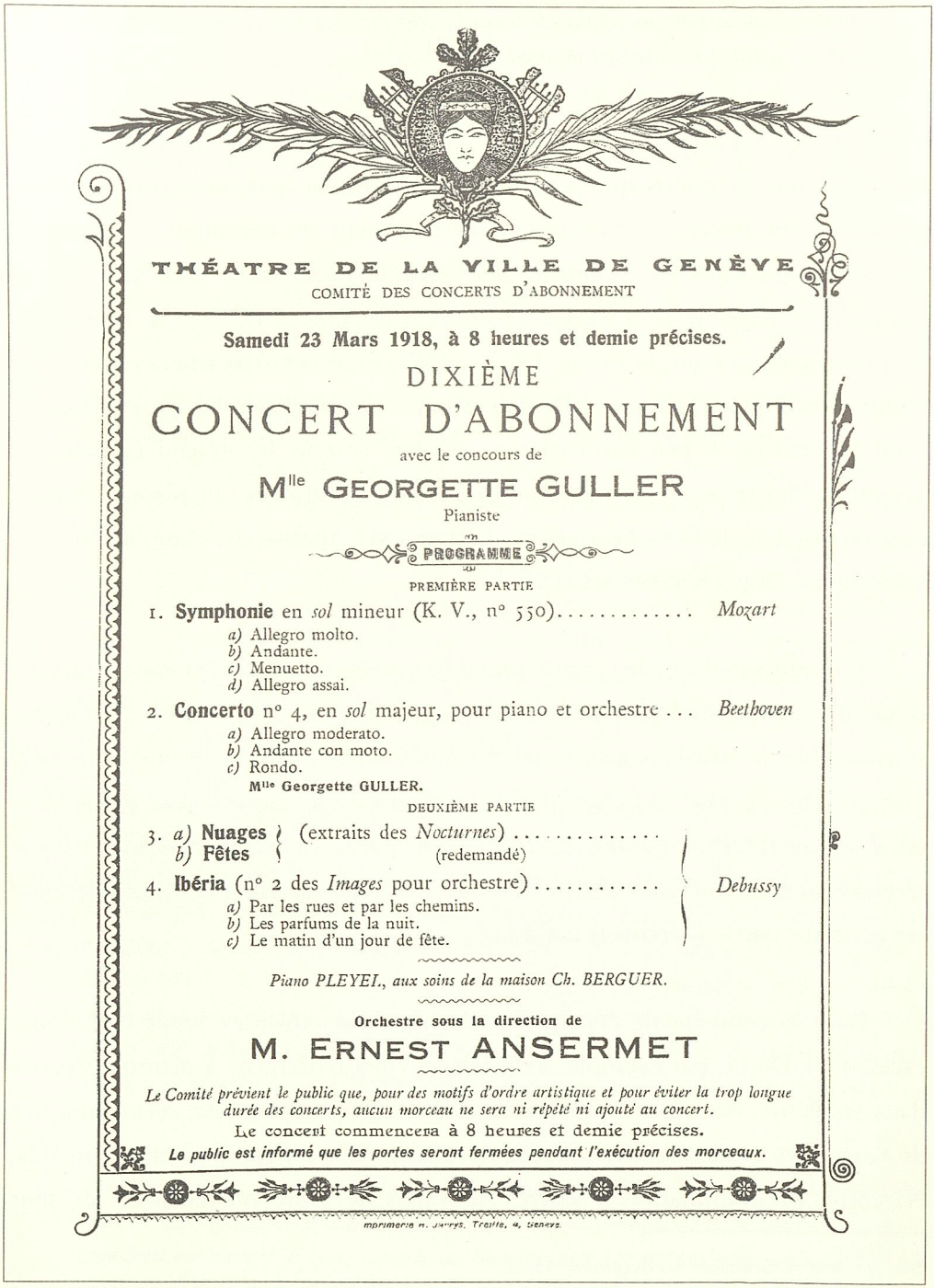
sont accueillis par des applaudissements sans fin. Le niveau musical ne peut s'élever [...] [*sans*] *l'éducation des tout jeunes* [...][34].

Malgré – ou peut-être à cause de – l'impression générale au début de cette dernière année de guerre que la paix n'est pas loin, on aperçoit encore une réticence certaine envers la musique et les musiciens de l'étranger. *La Scène* ne mâche pas ses mots en réclamant une «beauté pure, vraie, bien suisse [...]. Pourquoi ne remonte-t-on pas *Les Armaillis* et *Le Nain du Hasli* ?[35]». D'ailleurs, au premier concert de la saison 1917 - 1918 dirigé par Ansermet, est-ce vraiment le froid glacial dans la salle (par manque de combustible) qui explique le public clairsemé et peu enthousiaste, ou bien, comme le prétend *La Scène*, le niveau médiocre «des artistes étrangers» (en l'occurrence, le pianiste italien Nino Rossi dans le *Deuxième Concerto* de Brahms) ? Après tout, «l'on doit se soutenir entre compatriotes et artistes[36]».

Toujours est-il que le Comité prend bien soin, pour la première fois depuis le début des hostilités, de mettre au programme de cette saison un nombre considérable de créations genevoises d'œuvres suisses, y compris une *Petite Suite pour orchestre* du chef zurichois Volkmar Andreae, le *Concerto pour violon en si bémol majeur* d'Othmar Schoeck, *Trois Poèmes païens* de Frank Martin, et *Gorm Grymme*, une ballade pour chœur et orchestre de Pierre Maurice. Cette dernière est pourtant particulièrement malmenée.

Dans le contexte de l'époque, parler de «chauvinisme» serait sans doute excessif, et Doret, par exemple, s'en défend vigoureusement à maintes reprises dans ses écrits. Ses idées – promotion de la musique nationale, reconnaissance de l'existence d'un caractère spécifique et latin chez les compositeurs romands, et, enfin, programmation d'œuvres nouvelles de toute provenance – ne sont

34. *Tribune de Genève*, 9-10 décembre 1917.
35. *La Scène*, 18 décembre 1917.
36. *La Scène*, 18 janvier 1918.



THÉATRE DE LA VILLE DE GENÈVE

COMITÉ DES CONCERTS D'ABONNEMENT

Samedi 23 Mars 1918, à 8 heures et demie précises.

DIXIÈME

CONCERT D'ABONNEMENT

avec le concours de

Mlle GEORGETTE GULLER

Pianiste

PROGRAMME

PREMIÈRE PARTIE

1. **Symphonie** en *sol* mineur (K. V., n° 550) ..... *Mozart*
   - *a)* Allegro molto.
   - *b)* Andante.
   - *c)* Menuetto.
   - *d)* Allegro assai.
2. **Concerto** n° 4, en *sol* majeur, pour piano et orchestre ... *Beethoven*
   - *a)* Allegro moderato.
   - *b)* Andante con moto.
   - *c)* Rondo.

   Mlle Georgette GULLER.

DEUXIÈME PARTIE

3. *a)* **Nuages** } (extraits des *Nocturnes*) .....
   b) **Fêtes** } (redemandé)
4. **Ibéria** (n° 2 des *Images* pour orchestre) ..... *Debussy*
   - *a)* Par les rues et par les chemins.
   - *b)* Les parfums de la nuit.
   - *c)* Le matin d'un jour de fête.

Piano PLEYEL, aux soins de la maison Ch. BERGUER.

Orchestre sous la direction de

M. ERNEST ANSERMET

Le Comité prévient le public que, pour des motifs d'ordre artistique et pour éviter la trop longue durée des concerts, aucun morceau ne sera ni répété ni ajouté au concert.

Le concert commencera à 8 heures et demie précises.

Le public est informé que les portes seront fermées pendant l'exécution des morceaux.

Imprimerie H. Jarrys, Treille, 4, Genève

Programme du dernier concert d'abonnement de l'Orchestre du Théâtre, le 23 mars 1918.

autre que l'aboutissement logique de la justification primitive du nouveau Théâtre (voir chapitre I), comme le rappelle *La Scène*.

> *Notre Genève, nous l'avons dit souvent, ne peut être comparée à une ville de province, elle a une vie intellectuelle intense, parfois même disproportionnée à sa grandeur* [...]. *Le Théâtre de Genève a une mission à remplir, celle d'enseigner un peuple averti. Le public* [...] *est capable de comprendre et de soutenir* [...] *des pièces intelligentes et même inédites*[37].

Programmation éclectique et innovatrice, accent sur les premières auditions et la musique contemporaine, un chef jeune et exigeant apprécié d'un public enthousiaste : les signes avant-coureurs de profonds bouleversements dans les concerts d'abonnement ne manquent pas. Il y a une atmosphère de fin de règne dans la vie musicale genevoise. Les bases financières incertaines de l'Orchestre et son statut ambigu vis-à-vis du Théâtre, ainsi que l'engagement des musiciens à la saison (et non pas à l'année) ont de fâcheuses conséquences sur la qualité artistique. L'on commence à se rendre compte qu'il ne sera pas possible de continuer ainsi avec Ansermet.

> *24.III.17 A-t-il* [*Ansermet*] *gagné la partie ? Oui et non. Les conditions sont loin d'être idéales* [...]. *Avec la fin de la guerre, verrons-nous la saison prochaine la création d'un orchestre symphonique indépendant du Théâtre ? La solution est là. Il faut* [...] *une discipline rythmique absolue. On s'est aperçu hier dans la simple* Suite *de Bach à quel point elle manquait* [...]. *C'est la faute du système bancal que, sans la grosse somme, on a été obligé d'adopter et qui n'est pas fait pour développer l'amour-propre ou le sentiment artistique*[38].

L'Orchestre du Théâtre termine en beauté sa trente-neuvième saison de concerts d'abonnement, avec *Fêtes* et *Nuages* de Debussy et la *Symphonie en sol mineur* de Mozart, alors que la presse se demande si cette saison aura été sa dernière. La nouvelle se confirme bientôt : dès l'automne 1918, les programmes

37. *La Scène*, 21 février 1918.
38. *Tribune de Genève*, 25-26 mars 1917 (Otto Wend).

symphoniques auront lieu au Victoria Hall. Le Comité des concerts se dissout, et déjà, le *Journal de Genève* salue «la création de l'orchestre romand due à l'initiative de Genevois courageux. L'on ne saurait trop les appuyer[39].»

La salle des pas perdus, avec guichets, vers 1912, vue depuis le côté rue Diday.

39. *Journal de Genève*, 24 mars 1918.

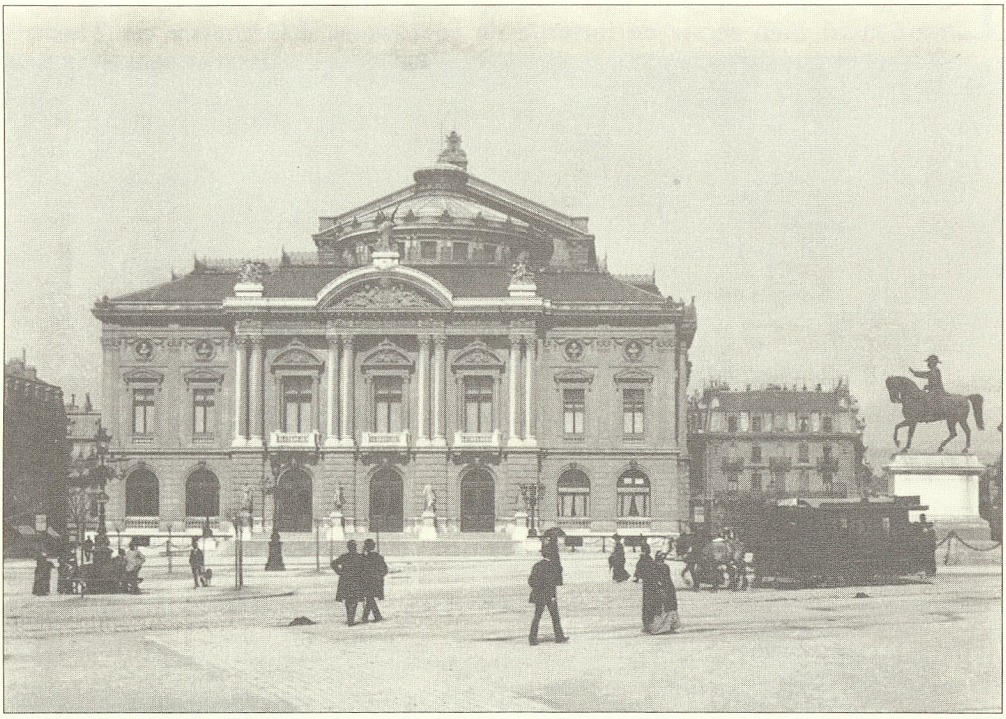
CONCLUSION

Le titre du premier chapitre de ce travail, «Une fin et un début», pourrait tout aussi bien servir de formule de conclusion. L'Orchestre du Théâtre s'effaça en 1918 au profit de l'Orchestre de la Suisse Romande, nouvel ensemble permanent et municipal dont avait rêvé Hugo de Senger. De plus, la vocation de cet ensemble s'est voulue résolument romande, ce qui a dû combler de joie Gustave Doret et Edouard Combe, pour ne parler que d'eux.

Les quarante saisons du Grand Théâtre entre son inauguration et la fondation de l'Orchestre de la Suisse Romande représentent un tournant décisif dans la vie musicale genevoise, d'abord en ce qui concerne la culture musicale et les exigences des mélomanes et des critiques. «L'éducation artistique du peuple» est l'une des raisons d'être du nouveau Théâtre. Ce but sera constamment poursuivi par la Ville, qui doit souvent même l'imposer dans le cahier des charges des directeurs. Aux matinées lyriques du dimanche, feront pendant plus tard les concerts populaires du dimanche par l'Orchestre. Les programmes analytiques d'Hippolyte Mirande pour les concerts du samedi sont un modèle du genre. Mirande inaugure également la tradition de conférences destinées aux abonnés, qui sera continuée par Jaques-Dalcroze, Bloch et Ansermet. La maturité des mélomanes deviendra telle qu'ils rêveront de prendre la place des directeurs nommés par le Conseil Administratif. D'où toute une série de tentatives de réformer les structures du Théâtre. Quant aux concerts d'abonnement, la participation des mécènes dans leur élaboration est importante dès le début et ne fait que croître.

L'évolution du goût des Genevois est donc constante et considérable. Entre les abonnés en 1879 qui ne supportent pas d'entendre une symphonie et un concerto lors du premier concert du Théâtre, ou les publics lyriques qui plébis-

citent *Guillaume Tell*, *Faust* et *Carmen*, d'une part, et les foules qui envahissent la Place Neuve en 1900 pour chasser le directeur, ou les triomphes de Stavenhagen et d'Ansermet dirigeant Mahler et Stravinski, d'autre part, il y a un monde de différences.



Le Grand Théâtre, vers 1890.

Ensuite, les saisons symphoniques et lyriques au Théâtre s'ouvrent à la nouvelle musique suisse, grâce aux efforts inlassables de Senger et de ses successeurs, encouragés dans cela par Jaques-Dalcroze, Doret et d'autres, et dont l'impulsion décisive est donnée par l'Exposition nationale de 1896. Timide dans un premier temps, cette ouverture atteint son zénith dans la première décennie du XXe siècle, aussi bien au concert qu'à l'opéra. Et les compositeurs helvétiques sont loin d'être les seuls à bénéficier de cette curiosité d'esprit. Genève apprécie les opéras de

Wagner avant Paris ; des ouvrages français, injustement négligés dans leur pays d'origine, sont redécouverts grâce à leurs productions au Grand Théâtre.

Enfin, Genève se mesure volontiers à Paris, et cette rivalité a ceci de positif qu'on fait appel aux compositeurs et aux solistes les plus prestigieux de l'époque. Cette tendance, d'abord plus évidente dans les saisons lyriques, s'étend aux concerts avec l'inauguration des Festivals dédiés aux grands compositeurs contemporains. Dès que les ressources le permettent, les concerts feront régulièrement appel aux solistes virtuoses, très prisés en général par les mélomanes mais beaucoup moins par les critiques.

En revanche, il y a des caractéristiques de la vie musicale en 1879 qui ne se modifient guère au cours de ces quatre décennies. Cela vaut particulièrement pour tout ce qui regarde la gestion du Théâtre. On la confie à une succession de directeurs de compétences variables dont le trait commun est leur tendance à perdre de l'argent. Comme la Ville gère ses propres finances de manière tout aussi désastreuse, les subventions municipales au Théâtre et à l'Orchestre se trouvent constamment menacées et sont parfois amputées. Le Grand Théâtre coûte de plus en plus cher à la collectivité, et sans doute est-il de taille démesurée pour une petite ville. Mais faute de consensus politique et d'une vision à long terme sur le rôle de la musique, les autorités municipales ne peuvent pas se résoudre à fermer la salle de Neuve tout en ne lui donnant jamais les moyens dont elle a besoin.

Une autre constante est le débat sur la médiocrité du niveau artistique. Cette discussion n'épargne personne : ni les troupes lyriques qui se présentent aux débuts, ni les chœurs et le ballet constamment pris à partie dans la presse musicale, ni *a fortiori* les musiciens de l'Orchestre, relativement mal payés et sans contrat permanent. Le statut de l'Orchestre, dont les saisons symphoniques sont préparées par un comité de bénévoles mais qui est subventionné par la

Ville et dépend du bon vouloir du directeur du Théâtre pour ses prestations lyriques, restera toujours ambigu et comptera sans doute pour beaucoup dans la décision d'Ansermet de fonder un nouvel ensemble.

Quand on observe l'essor pris par les concerts d'abonnement de l'OSR sous la direction d'Ansermet et de ses successeurs, ou la renommée internationale acquise par le Grand Théâtre depuis sa réouverture en 1962, la vie musicale à la Place Neuve entre 1879 et 1918 pourrait paraître bien modeste. Ce serait oublier le fait que sans Senger, Rehberg et Stavenhagen, il n'y aurait eu à Genève en 1918 ni une tradition solidement établie de concerts d'abonnement, ni un engouement certain pour la musique contemporaine, ni un public de mélomanes et de mécènes «bien éduqués» (pour reprendre le terme de Senger) prêts à soutenir Ansermet dans son entreprise. De même, sans les choix intelligents et même courageux de directeurs éclairés comme François Dauphin et Constantin Bruni, on imagine mal comment le Théâtre aurait survécu tant bien que mal jusqu'à l'incendie de 1951.

Pour toutes sortes de raisons différentes – une idée élevée de la musique, la folie des grandeurs, une amélioration de la culture générale du peuple, la fierté locale, ou l'appât du gain tout simplement – les efforts des personnes mentionnées dans ce travail, et bien d'autres , se sont unis pour préparer un terrain bien fertile pour les décennies à suivre. La boutade, selon laquelle la vie musicale à Genève entre Liszt et Ansermet ne présente guère d'intérêt, peut prêter à sourire; elle n'en est pas moins injuste.

La Place Neuve vers 1890 : au fond à gauche, le Conservatoire ; à droite, le Grand Théâtre

LISTE DES OUVRAGES SCÉNIQUES LES PLUS JOUÉS au Grand Théâtre, saisons de 1879 - 1880 à 1917 - 1918

1879 - 1880

*Le Petit Duc** [1], opérette, Lecocq (20) [2]

*Madame Favart**, opéra-comique, Offenbach (12)

Guillaume Tell, grand opéra, Rossini (11)

Les Huguenots, grand opéra, Meyerbeer ; *Mignon*, opéra-comique, Thomas (10)

Faust, grand opéra, Gounod (9)

La Juive, grand opéra, Halévy (8)

*Carmen**, opéra-comique, Bizet ; *Les Cloches de Corneville**, opérette, Planquette ; *Mon Etoile**, ballet, Laffont (7)

1880 - 1881

La Fille de Madame Angot, opérette, Lecocq (17)

L'Africaine, grand opéra, Meyerbeer (14)

Faust, Gounod ; *Les Huguenots*, Meyerbeer (13)

*Les Mousquetaires au couvent**, opérette, Varney (12)

Ernani, drame lyrique, Verdi ; *Carmen*, Bizet (10)

Lara, opéra-comique, Maillart (8)

Guillaume Tell, Rossini ; *Mignon*, Thomas ; *Le Trouvère*, dramma, Verdi (7)

1881 - 1882

*La Mascotte**, opérette, Audran (24)

Aïda, opéra, Verdi (19)

*Les Contes d'Hoffmann**, opéra fantastique, Offenbach (10)

*La Fille du tambour-major**, opéra-comique, Offenbach (9)

---

1. * : Signifie création genevoise de l'ouvrage.
2. Nombre de représentations dans la saison.

Guillaume Tell, Rossini ; *Le Jour et la nuit*, opérette, Lecocq ; *Paul et Virginie*, opéra, Massé (8)
Roméo et Juliette, grand opéra, Gounod ; *Faust*, Gounod (7)
L'Africaine, Meyerbeer ; *Un Bal masqué*, melodramma, Verdi ; *Les Huguenots*, Meyerbeer ; *Le Prophète*, grand opéra, Meyerbeer ; *Rigoletto*, melodramma, Verdi ; *La Rose de Saint-Flour*, opérette, Offenbach (5)

1882 - 1883
*Gillette de Narbonne**, opéra, Audran (13)
L'Etoile du nord, opéra-comique, Meyerbeer (9)
Carmen, Bizet ; *Le Cheval de bronze**, opéra-comique, Auber (6)
*Fatinitza**, opérette, Suppé ; *Faust*, Gounod ; *Mignon*, Thomas ; *M. Choufleuri restera chez lui*, opéra-bouffe, Offenbach ; *La Petite Mariée*, opérette, Lecocq (5)
Le Barbier de Séville, commedia, Rossini ; *Le Chalet*, opéra-comique, Adam ; *La Fille du régiment*, opéra-comique, Donizetti ; *Les Huguenots*, Meyerbeer; *Marthe*, opérette, Flotow ; *Le Postillon de Longjumeau*, opéra-comique, Adam ; *La Traviata*, opéra, Verdi (4)

1883 - 1884
*Lakmé**, opéra, Delibes (11)
Faust, Gounod; *Jérusalem**, opéra, Verdi (10)
Guillaume Tell, Rossini (8)
La Favorite, opéra, Donizetti ; *La Fille du régiment*, Donizetti ; *François-les-Bas-bleus**, opéra-comique, Messager ; *Les Huguenots*, Meyerbeer ; *Le Voyage en Chine*, opéra-comique, Bazin (7)
Le Barbier de Séville, Rossini ; *Le Trouvère*, Verdi (6)

1884 - 1885
*Boccace**, opérette, Suppé (25)
*Hérodiade**, opéra, Massenet (18)
Le Pardon de Ploërmel, opéra-comique, Meyerbeer (16)
La Mascotte, Audran (12)

*Manon**, opéra-comique, Massenet (11)
Guillaume Tell, Rossini ; *Les Noces de Jeannette*, opéra-comique, Massé (7)
*Babolin**, opérette, Varney ; *Barbe-Bleue*, opéra-bouffe, Offenbach ; *La Juive*, Halévy ; *Le Prophète*, Meyerbeer (6)

1885 - 1886
Manon, Massenet (15)
Faust, Gounod (12)
Le Sourd, opéra-comique, Adam (11)
La Mascotte, Audran (9)
*Le Chevalier Jean**, drame lyrique, Joncières ; *Gillette de Narbonne*, Audran ;
Le Maître de chapelle, opéra-comique, Paër (8)
Le Barbier de Séville, Rossini ; *Carmen*, Bizet ; *Les Contes d'Hoffmann*, Offenbach ;
Les Dragons de Villars, opéra-comique, Maillart ; *La Fête au village**, ballet, Lamy ;
*La Jolie Fille de Perth**, opéra, Bizet ; *Lakmé*, Delibes ; *Mignon*, Thomas (7)

1886 - 1887
*Le Grand Mogol**, opéra-comique, Audran (16)
*Mam'zelle Nitouche**, vaudeville-opérette, Hervé (11)
Ernani, Verdi ; *Guillaume Tell*, Rossini ; *Jacques Clément**, grand opéra, Grisy ;
Mignon, Thomas (9)
Les Huguenots, Meyerbeer (8)
Carmen, Bizet ; *Faust*, Gounod ; *Le Serment d'amour**, opéra-comique, Audran (7)

1887 - 1888
*Diamantines**, ballet, Charansonney (15)
Le Docteur Crispin, opera giocoso, Ricci (14)
*L'Etudiant pauvre**, opérette, Milloecker (12)
Manon, Massenet (11)
Mam'zelle Nitouche, Hervé (10)
Le Barbier de Séville, Rossini ; *Faust*, Gounod (9)

Boccace, Suppé; *Joséphine vendue par ses sœurs**, opérette, Roger (8)
Carmen, Bizet ; *Don César de Bazan**, opéra-comique, Massenet ; *La Fille du tambour-major*, Donizetti ; *Mignon*, Thomas (7)

1888 - 1889

*Excelsior**, grand ballet, Marenco (32)
La Périchole, opéra-bouffe, Offenbach (13)
La Belle Hélène, opéra-bouffe, Offenbach ; *Le Roi d'Ys**, opéra, Lalo (11)
*La Fête des canotiers**, ballet, Charansonney (10)
Les Cloches de Corneville, Planquette ; *Faust*, Gounod ; *La Grande Duchesse de Gérolstein*, opéra-bouffe, Offenbach (9)
Carmen, Bizet ; *La Fille du tambour-major*, Donizetti ; *Mam'zelle Nitouche*, Hervé ; *Manon*, Massenet ; *Le Royaume des fleurs**, ballet, Charansonney (7)

1889 - 1890

*Lohengrin**, opéra romantique, Wagner (14)
Lili, comédie-opérette, Hervé (12)
Carmen, Bizet (10)
Faust, Gounod ; *La Traviata*, Verdi (9)
Niniche, vaudeville, Hervé ; *La Petite Mariée*, Lecocq ;
*Rip**, opérette, Planquette (8)
Le Barbier de Séville, Rossini ; *Les Noces d'Olivette**, opéra-comique, Audran ; *Orphée aux Enfers*, opéra-bouffe, Offenbach ; *Quentin Durward**, opéra-comique, Gevaërt (7)

1890 - 1891

La Cigale et la fourmi, opéra-comique, Audran ; *Lohengrin*, Wagner (13)
Rip, Planquette (10)
*Le Petit Chaperon rouge**, opérette, Serpette (9)
*Le Cid**, opéra, Massenet (8)
Mignon, Thomas (7)

*La Basoche**, opéra-comique, Messager ; *Les Braconniers*, opéra-bouffe, Offenbach ; *Carmen*, Bizet ; *Les Huguenots*, Meyerbeer (6)

1891 - 1892

*Pied de mouton**, féerie-ballet, Lajarte (23)

*Le Voyage de Suzette**, opérette, Vasseur (22)

*Miss Helyett**, opéra-comique, Audran (12)

*Samson et Dalila**, opéra, Saint-Saëns (11)

Boccace, Suppé ; *La Fille de Fanchon la vielleuse**, opérette, Varney (10)

L'Epreuve villageoise, opéra-comique, Grétry ; *Faust*, Gounod (9)

Carmen, Bizet ; *La Favorite*, Donizetti ; *La Périchole*, Offenbach ; *Surcouf**, opérette, Planquette ; *La Walkyrie**, opéra, Wagner (8)

1892 - 1893

*Le Pays de l'or**, opérette, Vasseur (18)

Miss Helyett, Audran (15)

*Les 28 jours de Clairette**, vaudeville-opérette, Roger (14)

*Werther**, drame lyrique, Massenet (11)

Lohengrin, Wagner (10)

Samson et Dalila, Saint-Saëns (9)

Hamlet, grand opéra, Thomas (8)

La Fille du tambour-major, Offenbach ; *La Walkyrie*, Wagner (7)

Faust, Gounod; *Mignon*, Thomas ; *La Vie parisienne*, opéra-bouffe, Offenbach (6)

1893 - 1894

*Ali Baba ou Les quarante voleurs**, opérette, Lecocq (19)

*Le Vaisseau fantôme**, opéra romantique, Wagner (10)

Faust, Gounod ; *Le Voyage de Suzette*, Vasseur (9)

Le Barbier de Séville, Rossini ; *Mignon*, Thomas (8)

Les Huguenots, Meyerbeer (7)

Aïda, Verdi ; *La Cigale et la fourmi*, Audran ; *Guillaume Tell*, Rossini ; *Mam'zelle*

Nitouche, Hervé ; *Miss Helyett*, Audran ; *Roméo et Juliette*, Gounod ; *Le Sourd*, Adam (6)

1894 - 1895

*Tannhäuser**, opéra romantique, Wagner (14))

*Le Voyage dans la lune**, opéra-féerie, Offenbach (13)

*Cavalleria Rusticana**, melodramma, Mascagni (12)

Carmen, Bizet (11)

Werther, Massenet (9)

Le Retour de la Mère Royaume, opérette, van Perck (8)

La Belle Hélène, Offenbach ; *Faust*, Gounod ; *Mam'zelle Nitouche*, Hervé ; *Mignon*, Thomas ; *Les Rendez-vous bourgeois*, opéra-comique, Isouard (7)

1895 - 1896[3]

Le Voyage de Suzette, Vasseur (23)

*Sigurd**, opéra, Reyer (17)

Carmen, Bizet ; *Faust*, Gounod ; *Manon*, Massenet ; *Mignon*, Thomas (15)

Mam'zelle Nitouche, Hervé (12)

*La Dot de Brigitte**, opérette, Serpette (11)

Guillaume Tell, Rossini ; *Miss Helyett*, Audran ; *Werther*, Massenet (10)

1896 - 1897

*Les Amours du diable**, opérette, Grisar (21)

*L'Attaque du moulin**, drame lyrique, Bruneau (11)

*Esclarmonde**, opéra, Massenet (9)

La Fille de Madame Angot, Lecocq (8)

Faust, Gounod (7)

Manon, Massenet (6)

Carmen, Bizet ; *Les Huguenots*, Meyerbeer ; *Lili*, Hervé ; *Werther*, Massenet (5)

3. Les chiffres pour cette saison comprennent les représentations données au cours de la saison d'été pour l'Exposition nationale en 1896.

1897 - 1898

La Fée aux roses, opéra-comique-féerie, Halévy (14)

*Le Petit Faust**, opéra-bouffe, Hervé (10)

Don Giovanni, opera buffa, Mozart (9)

Mam'zelle Carabin, opérette, Pessard (8)

L'Auberge du Tohu-Bohu, vaudeville-opérette, Roger ; *Boccace*, Suppé ; *Faust*, Gounod ; *Werther*, Massenet (7)

Carmen, Bizet ; *Mam'zelle Nitouche*, Hervé (6)

1898 - 1899

La Flûte enchantée, Singspiel, Mozart ; *La Poupée*, opéra-comique, Audran (18)

*Sapho**, opéra, Massenet (12)

Faust, Gounod (9)

Guillaume Tell, Rossini (8)

Les 28 jours de Clairette, Roger ; *Lohengrin*, Wagner ; *Manon*, Massenet ; *Les Petites Michu**, opéra-comique, Messager ; *Werther*, Massenet (7)

1899 - 1900

*Cendrillon**, conte de fée, Massenet (23)

Carmen, Bizet ; *Faust*, Gounod ; *Manon*, Massenet (9)

La Juive, Halévy ; *Lakmé*, Delibes ; *Paillasse**, dramma, Leoncavallo ; *Les Petites Brebis**, opérette, Varney ; *Samson et Dalila*, Saint-Saëns (8)

*Princesse d'auberge**, opéra, Blockx (7)

1900 - 1901

Rothomago, opérette-féerie, Artus (20)

*Hänsel et Gretel**, conte de fée, Humperdinck (15)

*Le Royaume des femmes**, opérette, Serpette (13)

La Poupée, Audran (12)

Carmen, Bizet ; *Miss Helyett*, Audran (9)

Faust, Gounod ; *Paillasse*, Leoncavallo ; *Rip*, Planquette (8)

Le Chalet, Adam (7)

1901 - 1902

*La Bohème**, opéra, Puccini (20)

*Le Petit Poucet**, opéra-comique, Audran (19)

Mam'zelle Nitouche, Hervé (11)

Faust, Gounod (9)

Les Cloches de Corneville, Planquette ; *Le Freischütz*, opéra romantique, Weber ; *Lakmé*, Delibes (8)

Carmen, Bizet ; *Véronique*, opéra-comique, Messager (7)

Les Huguenots, Meyerbeer ; *Mignon*, Thomas ; *Sapho*, Massenet (5)

1902 - 1903

*Louise**, roman musical, Charpentier ; *Le Voyage de Suzette*, Vasseur (15)

*Les Saltimbanques**, opérette, Ganne (10)

La Bohème, Puccini ; *Faust*, Gounod (7)

Manon, Massenet ; *Mignon*, Thomas (6)

Carmen, Bizet ; *La Fille du régiment*, Donizetti ; *Les Pêcheurs de perles*, opéra, Bizet ; *Werther*, Massenet (5)

1903 - 1904

*Les Bibelots du diable**, opérette-ballet, Margeot/Boucher (17)

La Bohème, Puccini (11)

*Messaline**, tragédie lyrique, Lara (10)

Coppélia, ballet, Delibes (9)

Faust, Gounod ; *La Poupée*, Audran (8)

Ali Baba, Lecocq ; *Guillaume Tell*, Rossini ; *Louise*, Charpentier (7)

*Adrienne Lecouvreur**, opéra, Cilea ; *Manon*, Massenet (6)

1904 - 1905

Paillasse, Leoncavallo (10)

La Bohème, Puccini ; *Carmen*, Bizet ; *Grisélidis**, opéra, Massenet ; *Le Jongleur de*

*Notre-Dame**, opéra, Massenet ; *Mam'zelle Nitouche*, Hervé ; *Manon*, Massenet ; *Surcouf*, Planquette (8)

Faust, Gounod ; *Véronique*, Messager (7)

1905 - 1906

*Sibéria**, opéra, Giordano (11)

*La Reine Fiamette**, conte dramatique, Leroux (9)

*Les Fêtards**, opérette, Roger (8)

Carmen, Bizet ; *Le Papa de Francine**, opérette, Varney (7)

Le Barbier de Séville, Rossini ; *Louise*, Charpentier (6)

La Bohème, Puccini ; *La Chauve-Souris**, opérette, J. Strauss ; *Faust*, Gounod ; *Manon*, Massenet (5)

1906 - 1907

*Tosca**, melodramma, Puccini (16)

*Les Pilules du diable**, féerie-ballet, Laloue et al (15)

*La Petite Bohème**, opérette, Hirschmann (10)

La Poupée, Audran (9)

Faust, Gounod (8)

Carmen, Bizet ; *Louise*, Charpentier ; *Mam'zelle Nitouche*, Hervé (6)

La Bohème, Puccini ; *La Fille du régiment*, Donizetti ; *Galathée*, opéra-comique, Massé ; *Manon*, Massenet ; *Mignon*, Thomas ; *Philémon et Baucis*, opéra, Gounod ; *Zazà**, comédie lyrique, Leoncavallo (5)

1907 - 1908

*Les Armaillis**, légende dramatique, Doret (27)

*Le Nain du Hasli**, légende féerique, Doret (14)

La Bohème, Puccini ; *Faust*, Gounod (9)

Carmen, Bizet ; *Paillasse*, Leoncavallo ; *Le Trouvère*, Verdi (7)

Le Farfadet, opéra-comique, Adam ; *Manon*, Massenet (6)

Louise, Charpentier ; *Mam'zelle Nitouche*, Hervé ; *Les Mousquetaires au couvent*, Varney ; *Thérèse**, opéra, Massenet (5)

1908 - 1909

Les Armaillis, Doret (15)

Cendrillon, Massenet (10)

Paillasse, Leoncavallo (9)

Faust, Gounod ; *Les Saltimbanques*, Ganne; *Tristan et Yseut**, opéra, Wagner (8)

La Bohème, Puccini ; *Manon*, Massenet ; *Werther*, Massenet (7)

Les Huguenots, Meyerbeer ; *Louise*, Charpentier ; *La Navarraise*, opéra, Massenet (6)

1909 - 1910

*La Veuve joyeuse**, opérette, Lehár (21)

Les Armaillis, Doret (18)

*Madame Butterfly**, tragédie japonaise, Puccini (15)

*Le Chemineau**, opéra-comique, Leroux (13)

*Siegfried**, opéra, Wagner (9)

Carmen, Bizet (7)

Manon, Massenet ; *Werther*, Massenet (6)

La Belle Hélène, Offenbach ; *Guillaume Tell*, Rossini ; *Paillasse*, Leoncavallo ; *Tosca*, Puccini (4)

1910 - 1911

La Veuve joyeuse, Lehár (19)

*Quo vadis**, opéra, Nouguès ; *Rêve de valse*, opérette, O. Straus (15)

Les Armaillis, Doret (10)

Manon, Massenet (8)

Paillasse, Leoncavallo (7)

Faust, Gounod ; *La Traviata*, Verdi ; *Madame Butterfly*, Puccini (6)

Carmen, Bizet ; *Mam'zelle Nitouche*, Hervé ; *Rigoletto*, Verdi ; *Werther*, Massenet (5)

1911 - 1912

*La Divorcée**, opérette, Fall ; *Princesse Dollar**, opérette, Fall (13)

Paillasse, Leoncavallo (9)

Carmen, Bizet ; *La Veuve joyeuse*, Lehár (8)

Manon, Massenet (7)

*Amour tzigane**, opérette, J. Strauss ; *Mignon*, Thomas ; *Terre basse**, drame lyrique, d'Albert (6)

Faust, Gounod ; *Rigoletto*, Verdi ; *Les Saltimbanques*, Ganne (5)

1912 - 1913

*Le Comte de Luxembourg**, opérette, Lehár (23)

Guillaume Tell, Rossini (11)

Paillasse, Leoncavallo ; *Princesse Dollar*, Fall ; *Tosca*, Puccini (10)

Faust, Gounod ; *Miss Helyett*, Audran (9)

Cendrillon, Massenet (7)

La Bohème, Puccini ; *Carmen*, Bizet ; *Manon*, Massenet (6)

1913 - 1914

Les Armaillis, Doret (18) (création de la version revue et corrigée)

*La Reine du cinéma**, opérette, Gilbert (16)

*Quaker Girl**, opérette, Monckton (14)

*Eva**, opérette, Lehár (13)

Manon, Massenet (9)

Le Comte de Luxembourg, Lehár ; *Faust*, Gounod (7)

La Bohème, Puccini ; *Carmen*, Bizet (6)

Guillaume Tell, Rossini ; *Lakmé*, Delibes ; *Louise*, Charpentier ; *Madame Butterfly*, Puccini (5)

1914 - 1915

*La Chaste Suzanne**, opérette, Gilbert (11)

Les Armaillis, Doret ; *Claudine**, opérette, Berger ; *Quaker Girl*, Monckton (7)
Louise, Charpentier ; *Tosca*, Puccini (6)
Le Barbier de Séville, Rossini ; *Faust*, Gounod (5)
La Bohème, Puccini ; *Carmen*, Bizet ; *Lakmé*, Delibes ; *Manon*, Massenet ; *Mignon*, Thomas ; *Les Saltimbanques*, Ganne (4)

1915 - 1916
La Chaste Suzanne, Gilbert (19)
Quaker Girl, Monckton (12)
Ali Baba, Lecocq (10)
Les Armaillis, Doret (9)
Claudine, Berger (8)
La Bohème, Puccini ; *Madame Butterfly*, Puccini ; *Manon*, Massenet (7)
Faust, Gounod ; *Paillasse*, Leoncavallo (6)

1916 - 1917
La Reine du cinéma, Gilbert (22)
La Cigale et la fourmi, Audran (11)
La Chaste Suzanne, Gilbert ; *Faust*, Gounod ; *Tosca*, Puccini (8)
Manon, Massenet; *Quaker Girl*, Monckton (7)
La Bohème, Puccini ; *Louise*, Charpentier ; *Mignon*, Thomas (6)

1917 - 1918
*La Demoiselle du printemps**, opérette, Goublier (13)
*Marouf, savetier du Caire**, opéra-comique, Rabaud (11)
Le Voyage de Suzette, Vasseur (9)
Manon, Massenet (8)
Carmen, Bizet ; *Les Cloches de Corneville*, Planquette ; *Faust*, Gounod ; *Mam'zelle Nitouche*, Hervé (6)
La Bohème, Puccini ; *La Mascotte,* Audran ; *Les Mousquetaires au couvent*, Varney ; *Tosca*, Puccini (5)

LES DIX OUVRAGES LES PLUS JOUÉS AU GRAND THÉÂTRE

Saisons de 1879 - 1880 à 1917 - 1918

Faust, Gounod (296)[4]

Carmen, Bizet (235)

Manon, Massenet (196)

Mignon, Thomas (171)

Guillaume Tell, Rossini (134)

La Mascotte, Audran (124)

Les Huguenots, Meyerbeer (121)

La Bohème, Puccini (117)

Mam'zelle Nitouche, Hervé (113)

Les Armaillis, Doret (104)

---

4. Nombre de représentations entre parenthèses, toutes saisons confondues

CRÉATIONS AU GRAND THÉÂTRE, Saisons de 1879 - 1880 à 1917 - 1918

(saison de la création entre parenthèses)

Un dernier rêve, opéra-comique d'Edmond Ribiollet (1879 - 1880)
Jacques Clément, grand opéra de Grisy (1886 - 1887)
Le Carillon, opéra-comique de Julien Bénard (1886 - 1887)
Fleur des neiges, ballet d'Albert Cohen (1887 - 1888)
Don César de Bazan, opéra de Jules Massenet (version revue et corrigée) (1887 - 1888)
Winkelried, opéra de Louis Lacombe (189 - 1892)
Janie, comédie lyrique d'Emile Jaques-Dalcroze (1893 - 1894)
La Babouche, opérette de Colo-Bonnet (1894 - 1895)
Photis, comédie-lyrique d'Edmond Audran (1895 - 1896)
Le Vin de la cure, opéra-comique d'Adolphe Kranz (1895 - 1896)
A bicyclette, de Georges Delaye (1897 - 1898)
Sancho, comédie lyrique d'Emile Jaques-Dalcroze (1897 - 1898)
La Cour des bossus, opérette de Colo-Bonnet (1898 - 1899)
Anita, opéra de Georges de Seigneux (1898 - 1899)
Tout s'arrange, opéra de Georges de Seigneux (1903 - 1904)
Adrienne Lecouvreur, opéra de Francesco Cilea (version française) (1903 - 1904)
La Légende des Alpes, ballet-pantomime de Georges de Seigneux (1905 - 1906)
Sibéria, drame lyrique d'Umberto Giordano (version française) (1905 - 1906)
Marion, ballet-pantomime de Louis Deveux (1905 - 1906)
Yvonne, drame lyrique de Georges de Seigneux (1907 - 1908)
Le Nain du Hasli, légende féerique de Gustave Doret (1907 - 1908)
La Forêt bleue, conte lyrique de Louis Aubert (1912 - 1913)
Les Armaillis, légende dramatique de Gustave Doret (version revue et corrigée) (1913 - 1914)

DIRECTEURS DU GRAND THÉÂTRE DE GENÈVE entre 1879 et 1918

1879 - 1881	Louis Bernard
1881 - 1882	Tancrède Gravière
1882 - 1883	Louis Bellier
1883 - 1884	Olive Lafon
1884 - 1885	Tancrède Gravière
1885 - 1886	Louis Bernard
1886 - 1887	J. Gally
1887 - 1889	F. Eyrin-Ducastel
1889 - 1896	François Dauphin
1896 - 1901	Marius Poncet
1901 - 1904	Emile Huguet et Sabin-Bressy
1904 - 1908	Emile Huguet
1908 - 1917	Constantin Bruni
1917 - 1920	Michel Chabance

SOCIÉTÉ DE LECTURE LITTERIS FOVENDIS DE GENÈVE

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Ernest Ansermet (1883 - 1969)

Né à Vevey, il fit des études de mathématiques à Lausanne. Pratiquant la musique depuis son enfance, il étudia l'harmonie, le contrepoint et la composition avec, entre autres, Alexandre Denéréaz, Otto Barblan et Ernest Bloch. Il dirigea l'Orchestre du Kursaal de Montreux (1912 - 1914). A partir de 1915, il dirigeait des représentations des Ballets russes à Paris et en tournée, et se fit remarquer en tant que chef invité de l'Orchestre du Théâtre à Genève. Il fut nommé à la direction des concerts d'abonnement en 1916 et donna la création genevoise ou suisse de nombreuses œuvres de Stravinski, notamment. Ansermet souhaitait ardemment l'établissement, sur des bases financières plus solides, d'un orchestre romand de haute qualité. Lors de la dissolution du Comité des concerts en 1918, il fut à la tête du mouvement qui fonda l'Orchestre de la Suisse Romande, dont il resta le directeur pendant près d'un demi-siècle.

Francis Bergalonne (1833-1907)

Né à Nantes, Bergalonne fit ses études musicales dans sa ville natale. Enfant prodige, tant comme violoniste que comme chef d'orchestre, il fut nommé deuxième chef à Nantes dès l'âge de 15 ans. Cinq ans plus tard, il partit pour Paris, où il eut des premiers prix de violon et de piston au Gymnase militaire. Arrivé à Genève en 1855, il fut nommé à la tête de l'orchestre de l'ancien Théâtre en 1858, poste qu'il garda pour les représentations lyriques au Grand Théâtre jusqu'à sa retraite en 1901. Malgré une saison (1885 - 1886) décévante en tant que chef des concerts d'abonnement, sa réputation n'en souffrit guère. Il fut également directeur de la musique de l'Elite (1880 - 1907) et de l'ensemble choral La Cécilienne, chœur qui participa régulièrement à des spectacles au Grand Théâtre et qui gagna une vingtaine de prix sous sa baguette.

Ernest Bloch (1880 - 1959)

Né à Genève, Bloch fut élève de Louis Rey pour le violon et d'Emile Jaques-Dalcroze. Ses dons de compositeur se révélèrent dès son adolescence, et ses professeurs lui prédisaient un avenir des plus brillants. Rentré en Suisse après des études à l'étranger, il fit scandale à Bâle en 1903, devant l'Association des compositeurs allemands, avec une exécution de ce qui allait devenir plus tard les mouvements intermédiaires de sa *Symphonie en ut dièse mineur*. L'œuvre intégrale fut créée sous sa baguette avec un énorme succès au Grand Théâtre en 1910, quand Bloch occupait le poste de chef de l'Orchestre symphonique de Lausanne. Aux concerts d'abonnement à Genève, Bloch dirigea également les premières auditions de ses poèmes symphoniques, *Hiver et Printemps* (1906), et les *Trois Poèmes juifs* (1914). Nommé professeur de composition au Conservatoire de Genève en 1911, il se rendit cinq ans plus tard aux Etats-Unis, où il devint l'un des plus célèbres compositeurs de son époque.

Alexandre Denéréaz (1875 - 1947)

Ce compositeur lausannois fit toute sa carrière dans sa ville natale, où il enseigna au Conservatoire et fut titulaire des orgues de St-Francois pendant cinquante ans. Il écrivit de nombreux ouvrages sur la musique et ses rapports avec les sciences, ainsi qu'un traité d'harmonie. L'*Andante* de sa *Symphonie n° 2* (*«Pathétique»*) fut créé à un concert au Théâtre en mars 1898. Parmi ses élèves figura Ernest Ansermet.

Gustave Doret (1866 - 1943)

C'est à l'étranger que ce compositeur vaudois fit l'essentiel de ses études musicales, notamment la composition à Paris avec Jules Massenet. Etabli en France, il attira l'attention des Genevois en 1896 en dirigeant l'Orchestre de

l'Exposition nationale lors de ses concerts du dimanche au Victoria Hall. Membre fondateur de l'Association des Musiciens Suisses (AMS), il remporta un triomphe à la Fête de l'Association à Genève en 1901 avec son oratorio, *Les sept paroles du Christ* (1895). Comme Jaques-Dalcroze, il plaida avec beaucoup de ferveur pour «l'indépendance musicale» de la Suisse dans ses écrits. Ses mélodies furent appréciées par les abonnés des concerts du Théâtre. Mais ce sont surtout les œuvres lyriques, *Le Nain du Hasli* (créé au Grand Théâtre en 1908) et *Les Armaillis* (joués plus de cent fois à la salle de Neuve entre 1907 et 1916), qui établirent la réputation de Doret à Genève.

Hans Huber (1852 - 1921)

Le Soleurois Hans Huber fit ses études musicales au Conservatoire de Leipzig, où Carl Reinecke fut l'un de ses professeurs. Il s'établit à Bâle dès 1877, où il fut directeur du Gesangverein et plus tard directeur des deux conservatoires réunis (1905 - 1918). Compositeur prolifique considéré déjà de son vivant comme le «chef de la jeune école suisse», il se fit connaître en Suisse romande autant par son œuvre que par sa présence dans le premier Comité de l'AMS. Sa musique fut très appréciée par les mélomanes genevois aux concerts d'abonnement, notamment ses *Quatuors vocaux* (1901), la *Symphonie en mi mineur* (1902), la *Symphonie héroïque*, la *Böcklin-Symphonie*, le *Concerto pour piano n° 3* (1913) et bien d'autres.

Emile Jaques-Dalcroze (1865 - 1950)

Né à Vienne de parents vaudois, il vint à Genève à l'âge de neuf ans. Après des études au Collège et à l'Université, il sortit du Conservatoire diplômé de piano et partit à l'étranger pour travailler notamment avec Léo Delibes et Anton Bruckner. Il revint à Genève, où il succéda à Hugo de Senger en 1892 comme professeur d'harmonie et de solfège au Conservatoire. A partir de 1895, il prit la relève d'Hippolyte Mirande en donnant des conférences dans la

Grande salle du Conservatoire sur les programmes de l'Orchestre du Théâtre. Cherchant à hausser le niveau de la musique en Suisse, il fit paraître des articles et études, fut rédacteur d'une revue éphémère (*La Musique en Suisse*) et s'intéressa vivement au développement d'une école helvétique. Le public romand s'enthousiasmait pour les *Chansons* diverses qu'il interprétait souvent avec le concours de sa femme, la soprano Nina Faliero. Il connut également d'immenses succès avec ses œuvres chorales d'inspiration patriotique, telles que *Le Poème alpestre* donné pendant l'Exposition nationale suisse à Genève en 1896. Le Grand Théâtre créa ses opéras, *Janie* (1894) et *Sancho* (1897), mais sa musique orchestrale fut, du moins dans un premier temps, en général plus goûtée à l'étranger qu'en Suisse. Le succès croissant de sa méthode pédagogique l'amena en 1910 à s'établir en Allemagne, d'où il rentra pour monter *La Fête de Juin*, célébrant le centenaire de l'entrée de Genève dans la Confédération. Retenu en Suisse en raison de l'éclatement de la Première Guerre mondiale, il ouvrit à Genève en 1915 l'Institut qui porte son nom.

Léopold Ketten (1845 - 1932)

D'origine hongroise, Léopold Ketten fut d'abord pianiste et maître de chant au Théâtre-Lyrique de Paris, en remplacement de Léo Delibes. Il devint lui-même un chanteur accompli et débuta au Théâtre des Italiens dans *Don Pasquale* avec la légendaire Adelina Patti comme partenaire. Après des engagements à l'Opéra-Comique et sur les principales scènes d'Europe, il s'établit à Genève, où le Conservatoire se l'attacha dès 1877 comme professeur supérieur de chant. Il compta parmi ses 4000 élèves, sa femme et, plus tard, sa fille Cécile, qui toutes les deux connurent du succès au Grand Théâtre, ainsi que Clotilde Bressler-Gianoli. Bien qu'ayant fait ses débuts à l'ancien Théâtre en 1875, ce fut surtout sa prestation dans le rôle-titre de *La Damnation de Faust* de Berlioz, lors de la deuxième exécution de l'œuvre à la Place Neuve en février 1883, qui lui valut un triomphe auprès des mélomanes genevois. Plus tard, il

acquit une réputation d'accompagnateur impeccable aux concerts du Théâtre, et de compositeur de mélodies, dont plusieurs furent données lors de ces programmes d'abonnement. Il fut également longtemps directeur de son propre ensemble vocal, la Chapelle Ketten, et de la Société de chant du Conservatoire (1881 - 1901 ; 1906 - 1912).

Friedrich Klose (1862 - 1942)

D'origine bernoise, Friedrich Klose naquit en Allemagne. Il vint faire des études de composition auprès d'Adolf Ruthardt à Genève, où son poème symphonique, *Loreley*, fut créé par l'Orchestre du Théâtre en février 1884. Après des études entre 1886 et 1889 auprès d'Anton Bruckner à Vienne, il enseigna à l'Académie de Musique à Genève et fut appelé plus tard à prendre la succession de Max Reger à Munich. A Genève, Klose fut connu surtout pour sa musique sacrée, notamment la *Messe en ré mineur*, dédiée à Liszt et créée à la basilique Notre-Dame de Genève en 1889, ainsi que son motet, *Vidi aquam*, qui fut ovationné à la Fête de l'Association des Musiciens Suisses à Genève en juin 1901.

Joseph Lauber (1864 - 1952)

D'origine lucernoise mais élevé à Neuchâtel, c'est dans cette ville que revint Joseph Lauber après des études à Zurich (avec Friedrich Hegar, notamment), Munich et Paris (avec Jules Massenet). De cette époque date notamment la musique d'un *Festspiel, Neuchâtel Suisse*, composée sur un texte de Philippe Godet, pour le cinquantenaire du rattachement définitif de ce canton à la Confédération (1898). Fixé à Genève dès 1901, Lauber succéda à Francis Bergalonne comme chef attitré des représentations lyriques au Grand Théâtre (1901 - 1907) et enseigna pendant près d'un demi-siècle au Conservatoire. En tant que compositeur, il écrivit plus de deux cents œuvres englobant tous les genres (symphonies, concertos, musique de chambre, pièces instrumentales et vocales) dont plusieurs furent

créées lors des Fêtes de l'Association des Musiciens Suisses (AMS). Son *Quintette en mi bémol majeur*, entièrement basé sur des thèmes folkloriques, remporta un immense succès aux Séances de musique suisse lors de l'Exposition nationale à Genève en 1896, ce qui amena le Comité des concerts du Théâtre à inscrire sa *Deuxième Symphonie en la mineur* au programme de la saison suivante. Parmi ses œuvres créées par l'Orchestre du Théâtre aux concerts d'abonnement figurent sa *Rhapsodie pour grand orchestre* en 1904, *Le Paradis perdu*, «petit opéra» d'après Andersen, en janvier 1907, et l'*Ouverture rustique*, en mars 1911.

Pierre Maurice (1868 - 1936)

Ce compositeur genevois reçut une formation essentiellement française (Massenet et Fauré, entre autres), mais une partie importante de sa carrière se déroula à Munich. Son opéra *Le Drapeau blanc*, donné au Grand Théâtre en 1904, connut un succès d'estime mais les mélomanes apprécièrent surtout les poèmes symphoniques comme *Francesca da Rimini* (1899). Les deux premiers mouvements de sa suite pour orchestre, *Les Pêcheurs bretons*, reçurent un accueil très favorable lors d'un concert par l'Orchestre de l'Exposition nationale en 1896, les deux derniers mouvements étant créés à un concert d'abonnement au Théâtre l'année suivante.

Henri Marteau (1874 - 1934)

Né à Reims, Henri Marteau commença très tôt sa carrière de violoniste virtuose, faisant ses débuts dans sa ville natale à l'âge de dix ans. Elève du célèbre Joseph Joachim à Berlin, il avait déjà donné plus de cinq cents concerts quand il fut nommé professeur de violon au Conservatoire de Genève en 1900, où il restera huit ans. Pendant sa période genevoise, il se produisit plusieurs fois avec l'Orchestre du Théâtre, notamment lors de la première audition genevoise du *Concerto pour deux violons et orchestre* de Bach en 1901 (avec Hugo Heermann).

Membre d'un quatuor à cordes qui fut patronné par le Comité des concerts d'abonnement, il créa ensuite la série de concerts populaires qui portait son nom.

Willy Rehberg (1863 - 1937)

Tour à tour pianiste, chef d'orchestre et compositeur, le musicien vaudois Willy Rehberg naquit à Morges mais fit ses études musicales en Suisse alémanique (Friedrich Hegar) et en Allemagne (Carl Reinecke). Appelé au Conservatoire de Genève en 1890 pour enseigner le piano, il reprit la tête de l'Orchestre du Théâtre lors de la maladie, puis du décès, de son fondateur, Hugo de Senger. Il amena les concerts d'abonnement à un niveau toujours plus élevé avant d'être nommé professeur au Conservatoire de Francfort en 1907.

Georges de Seigneux (1837 - 1912)

Né à Genève, ce compositeur amateur et juriste de son état étudia le chant avec Léopold Ketten avant de s'adonner à la composition. De style assez léger, ses oeuvres connurent néanmoins un certain succès dans sa ville natale, et quatre ouvrages de scène furent créés au Grand Théâtre : *Anita* (opéra, 1898 - 1899), *Tout s'arrange* (opéra, 1903 - 1904), *La Légende des Alpes* (ballet-pantomime, 1903 - 1904) et *Yvonne* (drame lyrique, 1907 - 1908).

Hugo de Senger (1834 - 1892)

Né en Bavière, le fondateur des concerts d'abonnement au Grand Théâtre fit ses études musicales à Leipzig, mais il fit la plus grande partie de sa carrière de chef d'orchestre et de compositeur en Suisse. Il s'installa à Genève en 1870 pour prendre la tête d'une série éphémère de concerts classiques. Une deuxième tentative n'eut pas plus de succès, mais il réussit à réaliser son rêve à partir de 1879 avec dix concerts d'abonnement par saison au

tout nouveau Théâtre. Malgré de nombreux problèmes, il resta à la tête de l'Orchestre du Théâtre pour les programmes symphoniques (sauf pour une saison) jusqu'à sa mort en 1892. Professeur d'harmonie au Conservatoire, il dirigea plusieurs ensembles genevois, dont la Société de chant du Conservatoire, la Société de chant sacré et la Landwehr. Son œuvre de compositeur est également digne d'intérêt. A part ses œuvres les plus connues comme la *Cantate* écrite pour l'inauguration de la statue du général Dufour sur la Place Neuve en 1884, ou sa partition pour la *Fête des Vignerons* à Vevey en 1889, il écrivit une trentaine de mélodies en allemand et une *Marche funèbre militaire*, jouée par l'Orchestre du Théâtre au premier concert d'abonnement après le décès de son fondateur.

Bernhard Stavenhagen (1862 - 1914)

Bernhard Stavenhagen commença ses études de piano à Berlin avant de devenir l'un des derniers élèves de Franz Liszt en 1880. En même temps que sa carrière de soliste (il fit ses débuts genevois à un concert au Théâtre en 1892, sous la direction de Willy Rehberg), il occupa des postes de maître de chapelle et de directeur en Allemagne. Il se fixa à Genève en 1907 où il fut appelé à succéder à Rehberg comme chef des concerts d'abonnement. Il y donna notamment la création de plusieurs symphonies de Gustav Mahler, dont la *Neuvième*, qui connut sa première audition après sa création à Vienne. Stavenhagen fut également professeur de piano au Conservatoire de Genève. Son *Deuxième Concerto pour piano et orchestre en la mineur* fut créé à un concert au Théâtre en novembre 1912.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES MANUSCRITES

A. Bibliothèque musicale de la Ville de Genève (BMU)

Caisse et comptes, Grand Théâtre de Genève, 1889 - 1890.

Correspondance, Grand Théâtre de Genève, 1878 - 1912 (divers recueils) (Cote BMUP 528-530).

Lettre de Louis Lacombe du 14 septembre 1881 à Emile Delphin, in *Correspondance*, 1878 - 1882, n° 297.

Lettre de Louis Lacombe du 21 décembre 1883 à Emile Delphin, in *Correspondance*, 1883 - 1887, n° 28/34.

Lettre de l'administration du Grand Théâtre du 22 janvier 1890 à Pierre-Emile Engel, in *Correspondance*, 1889 - 1890, n° 165.

Lettre d'Hugo de Senger du 11 octobre 1891 à Emile Delphin, in *Correspondance*, 1886 - 1892, n° 186.

Lettre de François Dauphin du 2 juin 1892 à Johann Strauss (fils), in *Correspondance*, septembre 1890 - août 1892, n° 56.

Lettre d'Emile Delphin du 7 août 1893 à Emile Jaques-Dalcroze, in *Correspondance*, 1889 - 1893, n° 492.

B. Bibliothèque publique et universitaire (BPU), Genève

Lettre de Jules Massenet du 2 décembre 1881 à La Cécilienne, in *Le Livre d'or, La Cécilienne (1864 - 1910)*, p. 39 (Catalogue des manuscrits, Rés. 918 Ib).

SOURCES IMPRIMÉES

A. Bibliothèque musicale de la Ville de Genève (BMU)

Les Annales du Théâtre de Genève, saison 1901-1902, mensuel puis trimestriel, Pierre Ferraris, réd.

Bulletin de vote pour habitués, Scrutin du 20 octobre 1885, Grand Théâtre de Genève.

Lettre du Comité d'action pour l'organisation des Concerts Classiques du Théâtre, octobre 1886.

Lettre du Comité des Concerts Classiques du Théâtre, 26 novembre 1886.

Lettre du Comité de la Société des Concerts à Messieurs les Abonnés et Habitués des Concerts classiques, octobre 1884.

Programmes, Saisons du Grand Théâtre de Genève, 1879-1918.

Programmes officiels, Concerts d'abonnement au Grand Théâtre de Genève, 1886-1918.

Projet de statuts et règlement de la Société d'exploitation du Grand Théâtre de la Ville de Genève, Genève, 1911.

Répertoires des œuvres données dans les Concerts d'abonnement, 1889-1918.

La Saison théâtrale à Genève, revue musicale, 1900-1903.

La Scène, quotidien musical, Genève, 1882-1918.

Tableau de la troupe du Grand Théâtre de Genève, saisons 1879-1880 à 1896-1897, 1906-1907 à 1913-1914, 1915-1916 à 1917-1918.

B. Bibliothèque publique et universitaire (BPU), Genève

Journal de Genève, 1879-1918.

Programmes, Saisons du Grand Théâtre de Genève, 1880-1883, 1884-1888, 1889-1891, 1892-1899.

Tableau de la troupe du Grand Théâtre de Genève, saisons 1901-1902, 1903-1904.

Tribune de Genève, 1883, 1909, 1914-1918.

C. Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Genève

Gazette musicale de la Suisse romande, Georges Humbert, réd. Genève, Henn, 1894-1896.

Journal officiel illustré, Alexandre Gavard et al, réds. Genève, Exposition nationale suisse, 1896.

La Musique en Suisse, bimensuel, Emile Jaques-Dalcroze et Henri Marteau, réds. Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1901-1903; Vevey, Säuberlin & Pfeiffer, 1903-1904.

Revue musicale suisse (Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt), Zurich, Hug, 1898-1900, 1901-1902, 1904.

LIVRES

ADAM, Paul. *Nos artistes au Théâtre de Genève (saison 1896-1897)*. Genève, Henn, 1896.

ANSERMET, Ernest, *Ecrits sur la musique* (textes recueillis par J.-C. Piguet). Boudry, La Baconnière, 1971.

ANSERMET, Ernest, *Les compositeurs et leurs œuvres* (textes recueillis par J.-C. Piguet). Boudry, La Baconnière, 1989.

ARNAULD, Serge, éd., *Le Grand Théâtre de Genève*. Genève, Suzanne Hurter / Cercle du Grand Théâtre / Grand Théâtre de Genève, 1995.

BERCHTOLD, Alfred, *La Suisse romande au cap du XXe siècle*. Lausanne, Payot, 1966.

CANDOLLE, Roger de, *Histoire du Théâtre de Genève*. Genève, Braillard, 1978.

CAREY, Jules, éd., *Le Nouveau Théâtre de Genève*. Genève, Carey, 1879.

DELPHIN, Emile, *Le Grand Théâtre de la Ville de Genève*. Genève, Ville de Genève, 1913.

DORET, Gustave, *Musique et musiciens*. Lausanne, Foetisch Frères, 1915.

DORET, Gustave, *Lettres à ma nièce sur la musique en Suisse*. Genève, Henn, 1918.

DORET, Gustave, *Pour notre indépendance musicale*. Genève, Henn, 1919.

JAQUES-DALCROZE, Emile, *Souvenirs : Notes et Critiques*. Neuchâtel, Victor Attinger, 1942.

KUNZ-AUBERT, Ulysse, *Le Théâtre à Genève*. Genève, Perret-Gentil, 1963.

LACOMBE, Hervé, *Les voies de l'opéra français au XIXe siècle*. Paris, Fayard, 1997.

MARTINET, Charles, *Trente ans de Théâtre à Genève*, 1879-1908. Genève, Soullier, 1909.

NAVAZZA, Auguste, *La question du Théâtre*. Genève, Kündig, 1910.

RENAUD, Jules, *Réponse du Conseil Administratif à l'interpellation de M. Dufour relative au Théâtre*. Genève, Kündig, 1903.

TAPPOLET, Claude, *La vie musicale à Genève au dix-neuvième siècle (1814-1918)*. Genève, Jullien, 1972.

TAPPOLET, Claude, éd., *Lettres de compositeurs genevois à Ansermet*. Genève, Georg, 1981.

ARTICLES, BROCHURES, CATALOGUES ET MEMOIRES

EL-WAKIL, Leïla, «Jacques-Elysée Goss : d'un petit au Grand Théâtre», in *Revue du Vieux Genève*, n° 158, 1992, p. 34-47.

GAGNEBIN, Henri, «La musique en Suisse romande, 1900-1950», in *Volume commémoratif, 1950, Association des Musiciens Suisses*, p. 233-275.

JAQUES-DALCROZE, Emile, *Madame Duchosal aux Concerts d'abonnement*. Genève, Société suisse d'affiches et de réclames artistiques, 1905.

KADJAR, Teymour, «Le nouveau théâtre de Genève : un aspect de la politique culturelle durant la deuxième moitié du XIXe siècle, 1861-1890» (mémoire de licence, histoire générale). Genève, Université de Genève, juillet 1992.

SCHIRM, Christian, «Le Grand Théâtre de Genève : repères historiques», in *Revue musicale de Suisse romande*, XLIV, 1991, p. 235-244.

TCHAMKERTEN, Jacques, *Catalogue de l'œuvre musical d'Emile Jaques-Dalcroze (musique instrumentale)*. Genève, Institut Jaques-Dalcroze, 1995.

TCHAMKERTEN, Jacques, «Les concerts et les spectacles lyriques à l'Exposition nationale de 1896» (article inédit à l'occasion du centenaire de l'Exposition nationale suisse, 1996).

PHOTOGRAPHIES ET DOCUMENTS

Bibliothèque du Conservatoire de Musique, Genève
Bibliothèque publique et universitaire (BPU), Genève
Bibliothèque musicale de la Ville de Genève (BMU)
Centre d'Iconographie Genevoise (CIG)

Couverture : *CIG*

p. 9 : *CIG*

p. 15 : photo Boissonnas, *BMU*

pp. 16, 17, 19, 20 : *BMU*

p. 21 : photo J. Lacroix, *BMU*

p. 23 : *BMU*

p. 25 : *BPU*

p. 30 : photo J. Lacroix,
Bibliothèque du Conservatoire

p. 33 : *Bibliothèque du Conservatoire*

pp. 35, 38, 39 : *BMU*

pp. 40, 41 : photo Jullien, *CIG*

p. 42 : *BMU*

p. 45: photo Manny,
collection Aeschlimann, *BMU*

p. 46 : photo Boissonnas, *BMU*

p. 49 : collection Aeschlimann, *BMU*

p. 52 : photo J. Lacroix,
Bibliothèque du Conservatoire

pp. 55, 58 : *BMU*

p. 60 :
collection Reibold de la Tour, *BMU*

p. 62 : *CIG*

pp. 65, 74 : *BMU*

p. 77 : photo Temporel, *BMU*

pp. 78, 79 : *BMU*

p. 81 : photo W. Lacroix, Nice,
collection Reibold de la Tour, *BMU*

p. 82 : *BMU*

p. 84 : photo Boissonnas, *BMU*

p. 86 : photo Benque, Paris, *BMU*

pp. 88, 89 : *BMU*

p. 91 : photo J. Lacroix, *BMU*

p. 93 : *CIG*

p. 94: photo Pricam pour E. Huguet,
BMU

p. 96 : photo Boissonnas,
collection famille Jaques-Dalcroze

p. 97 : *BMU*

p. 99 : photo F. de Hongh, Lausanne,
Bibliothèque du Conservatoire

p. 101 :
collection Aeschlimann, *BMU*

pp. 113, 116, 117 : *BMU*

p. 118 : photo SADAG, *BMU*

p. 120 : *Bibliothèque du Conservatoire*

p. 122 : photo Boissonnas, collection privée

p. 128 : *BMU*

pp. 132, 134 : *Bibliothèque du Conservatoire*

p. 138 : *BMU*

p. 141 : photo Pricam, collection Reibold de la Tour, *BMU*

p. 143 : *BMU*

p 145 : collection Aeschlimann, *BMU*

p 146 : *BMU*

p. 147 : photo Boissonnas, *BMU*

p. 149 : photo de Lalancy, collection Reibold de la Tour, *BMU*

p. 150 : photo Pricam fils / Hauser, *BMU*

p. 151, 152, 153, 154 : photos Jullien, *CIG*

p. 157 : *BMU*

p. 158 : photo de Lalancy, collection Aeschlimann, *BMU*

pp. 160, 162 : *BMU*

p. 165 : photo Boissonnas, *Bibliothèque du Conservatoire*

p. 168, 171 : *BMU*

p. 172 : photo Jullien, *CIG*

p. 176 : *BMU*

p. 178 : photo Jullien, *CIG*

p. 180 : *CIG*

p. 183 : photo Charnaux, *CIG*

INDEX GENERAL

Adam, Adolphe : 186, 187, 190, 191, 193
Albert, Eugène d' : 37, 195
Alger : 36
Amis de l'Instruction, Salle des : 17, 106, 107
Andreae, Volkmar : 175
Ansermet, Ernest : 12, 51, 102, 137, 139, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 182, 200, 201, 202
Anvers : 36, 104, 129
Arenski, Anton : 135
Arnaud, Félicie : 46, 57
Arnoldsson, Sigrid : 90
Association des Musiciens Suisses (AMS) : 107, 108, 110, 136, 137, 139, 202, 204, 205
Auber, Daniel : 186
Aubert, J.-B. : 150
Aubert, Louis : 144, 198
Audran, Edmond : 28, 85, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 198
Auer, Léopold : 131

Bach, Carl Philippe Emanuel : 169
Bach, Jean-Sébastien : 68, 121, 123, 124, 164, 177, 205
Balakirev, Mili : 135
Bâle : 29, 123, 131, 139, 144, 201, 202
Barblan, Otto : 68, 98, 100, 108, 121, 122, 123, 124, 136, 200
Barton, Daniel : 37, 48, 51, 67, 140
Bastions, parc des : 11, 15, 22, 32, 45, 62, 70
Bâtiment électoral : 15, 25, 31, 96
Baud-Bovy, Daniel : 96, 141, 142
Bayreuth : 82, 90
Bazin, François : 186
Beethoven, Ludwig van : 29, 31, 48, 50, 56, 61, 121, 124, 126, 130, 135, 164, 173, 174
Bellier, Louis : 199
Bénard, Julien : 75, 198
Bergalonne, Francis : 25, 48, 49, 50, 76, 90, 200, 204
Berger, Rodolphe : 161, 196
Berlin : 17, 205, 207
Berlioz, Hector : 34, 53, 68, 76, 78, 203
Bernard, Louis : 50, 51, 199
Berne : 70, 105, 109, 131
Bizet, Georges : 75, 102, 147, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197
Bloch, Ernest : 137, 138, 139, 140, 164, 179, 200, 201, 202
Blockx, Jan : 119, 191
Blumer, Fritz : 63
Boccherini, Luigi : 31
Boieldieu, François : 28
Boïto, Arrigo : 44
Bonade, Louis : 76, 140
Bordeaux : 24, 36, 130
Bordier, Jules : 54
Borodine, Alexandre : 63, 164, 167, 168
Brahms, Johannes : 54, 133, 174, 175
Bressler-Gianoli, Clotilde : 80, 133, 146, 147, 203
Broustet, Edouard : 59
Bruckner, Anton : 135, 202, 204
Brun, Fritz : 136
Bruneau, Alfred : 102, 119, 190
Bruni, Constantin : 140, 144, 146, 147, 149, 155, 156, 160, 161, 164, 170, 172, 182, 199
Brunswick, duc de : 17
Bruxelles : 28, 36, 43, 76, 80, 156
Burmeister, Richard : 66
Busoni, Ferruccio : 121

Caldara, Antonio : 80
Camoletti, John : 36
Canton de Genève (République et) : 28, 103, 126, 128, 156
Carouge : 72, 73, 104
Carreño, Teresa : 63, 131
Casals, Pablo : 131, 133
Casino-Théâtre : 129
La Cécilienne : 24, 25, 200

Chabance, Michel : 172, 199
Chabrier, Emmanuel : 61, 169
Chaminade, Cécile : 66
Charansonney : 187, 188
Charpentier, Gustave : 192, 193, 194, 195, 196
Charrey, René : 109, 136
Chausson, Ernest : 121
Chenevière, Jacques : 144
Choudens (éditions) : 75
Cilea, Francesco : 192, 198
Closset, Fernand : 156
Cohen, Albert : 198
Colette : 161
Colo-Bonnet : 198
Combe, Edouard : 98, 100, 102, 107, 130, 179
Comédie de Genève : 129
Comédie-Française : 59, 144
Comité des concerts : 32, 33, 37, 51, 54, 61, 63, 67, 68, 90, 100, 101, 111, 124, 125, 126, 133, 134, 155, 167, 169, 175, 178, 201, 206, 207
Commission du Budget (du Conseil Municipal) : 26, 104, 129
Conseil Administratif (de la Ville de Genève) : 20, 22, 35, 37, 51, 54, 55, 59, 63, 69, 103, 114, 115, 117, 118, 145, 179
Conseil Municipal (de la Ville de Genève) : 11, 12, 13, 17, 18, 20, 22, 26, 27, 28, 32, 36, 62, 63, 69, 70, 90, 92, 103, 104, 105, 118, 129, 130, 155, 159
Conservatoire (de Genève) : 17, 31, 53, 61, 67, 76, 80, 81, 96, 100, 102, 108, 111, 121, 123, 124, 125, 139, 169, 183, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207
Consolo, Ernesto : 131
Cortot, Alfred : 136
Cotreuil, Edouard : 141
Cougnard, Jules : 155

Dauphin, François : 59, 60, 76, 80, 86, 87, 90, 103, 199
Debussy, Claude : 133, 144, 169, 174, 176, 177, 182
Delalande, Michel-Richard : 162, 163
Delaye, Georges : 198
Delibes, Léo : 28, 42, 48, 173, 186, 187, 191, 192, 195, 202, 203
Denéréaz, Alexandre : 102, 107, 200, 201
Denizot, Charles : 158
Denzler, Robert : 136
Deveux, Louis : 75, 198
Diaghilev, Serge de : 167
Diodati, Aloïs : 31, 48
Donizetti, Gaetano : 186, 188, 189, 192, 193
Doret, Gustave : 95, 98, 99, 100, 102, 105, 107, 110, 111, 125, 130, 140, 141, 142, 145, 146, 159, 160, 161, 163, 164, 166, 173, 175, 179, 180, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 201, 202
Duchosal, Louis : 112
Dukas, Paul : 124, 133
Duncan, Isadora : 171
Duperret, Aline : 80
Dupré, Lily : 156, 158, 171
Dvorák, Antonín : 102

Enesco, Georges : 131
Engel, Pierre-Emile : 76, 79, 90, 91
Exposition nationale (1896) : 12, 95, 96, 98, 99, 100, 102, 106, 107, 108, 111, 180, 203, 205
Eyrin-Ducastel, F. : 54, 55, 57, 59, 71, 72, 76, 199

Faliero (-Dalcroze), Nina : 96, 111, 134, 164, 203
Fall, Léo : 195
Faure, Jean-Baptiste : 22
Fauré, Gabriel : 144, 166, 205
Favon, Georges : 70
Fazy, James : 26
Ferraris, Gustave : 155
Fokine, Michel : 167, 168

Galli-Marié, Célestine : 23, 71, 72
Gally, J. : 51, 199
Ganne, Louis : 85, 192, 194, 195, 196

Gevaërt, François-Auguste : 188
Geyer, Stefi : 131, 133
Gilbert, Jean : 161, 195, 196
Giordano, Umberto : 193, 198
Glazounov, Alexandre : 63
Gluck, Christoph Willibald : 80, 124, 129, 171
Goethe, Johann Wolfgang von : 110, 161
Goetz, Hermann : 66
Goss, Jacques-Elysée : 17, 41
Gottschalk, Louis Moreau : 63
Goublier, Henri : 161, 173, 196
Gounod, Charles : 44, 75, 102, 158, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197
Gravière, Tancrède : 24, 26, 28, 37, 43, 44, 70, 94, 199
Grétry, André : 80, 124, 189
Grieg, Edvard : 67
Grisar, Albert : 103, 190
Grisy : 75, 187, 198
Guiraud, Ernest : 42, 87
Guy-Ropartz, voir Ropartz

Haendel, Georg Friedrich : 48, 68
Halévy, Jacques Fromental Elie : 185, 187, 191
Harmonie nautique : 67, 76, 83, 140, 156
Haydn, Joseph : 124
Heermann, Hugo : 63, 123, 205
Hegar, Friedrich : 100, 102, 204, 206
Heine, Heinrich : 163
Held, Ferdinand : 47, 49, 50, 52, 53, 54, 56, 57, 59, 64, 65, 66, 67, 120, 121
Hervé : 85, 86, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197
Hirschmann, Henri : 193
Huber, Hans : 98, 100, 110, 136, 202
Huguet, Emile : 94, 126, 127, 140, 199
Humbert, Georges : 66, 92
Humperdinck, Engelbert : 191

Imbart de la Tour, Georges : 84
Imer-Schneider : 127
Indy, Vincent d' : 162, 163
Isouard, Nicolas, dit Nicolò : 48, 49, 190
Jaques-Dalcroze, Emile : 66, 87, 95, 96, 97, 98, 102, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 119, 121, 125, 131, 132, 136, 137, 140, 150, 156, 161, 171, 173, 174, 175, 179, 180, 198, 201, 202
Jardin Anglais : 32
Joachim, Joseph : 48, 52, 61, 205
Jommelli, Niccolò : 80
Joncières, Victorin : 47, 50, 1087
Judic, Anna : 85, 86
Junod, Laurent : 48, 54

Kalinnikov, Wassily : 135
Kelterborn, Louis : 159
Ketten, Cécile : 80, 81, 203
Ketten, Léopold : 31, 42, 44, 80, 81, 110, 203, 206
Klengel, Jules : 63
Kling, Henri : 32, 33, 124
Klose, Friedrich : 100, 110, 204
Köckert, Adolphe : 91, 92
Kranz, Adolphe : 198
Kreisler, Fritz : 133
Kursaal (de Genève) : 92, 129

Lacombe, Louis : 86, 87, 88, 198
Lafon, Olive : 35, 199
Lajarte, Théodore : 189
Lalo, Edouard : 48, 57, 75, 170, 188
Lalo, Pierre : 124
La Landwehr : 24, 64, 207
Lara, Isidore de : 192
Larionov, Michel : 167, 168
Lauber, Joseph : 98, 100, 101, 107, 109, 136, 148, 159, 160, 204
Lausanne : 70, 71, 104, 109, 110, 130, 137, 164, 174, 201, 202
Le Borne, Fernand : 162
Lecocq, Charles : 27, 185, 186, 188, 189, 190, 192, 196
Lehár, Franz : 194, 195
Leoncavallo, Ruggero : 119, 126, 191, 192, 193, 194, 195, 196
Leroux, Xavier : 193

L'Huillier, Augusta : 133
Lille : 36
Liodet, Louis : 27
Liszt, Franz : 37, 64, 66, 132, 136, 182, 204, 207
Litvinne, Félia : 133
Lully, Jean-Baptiste : 48, 59, 124
Lyon : 23, 24, 28, 36, 43, 59, 69, 82, 103, 104, 114, 118, 129

Madeleine, temple de la : 112
Magnard, Albéric : 163
Mahler, Gustav : 133, 134, 135, 148, 174, 180, 207
Maillart, Aimé : 185, 187
Manzotti, Luigi : 75
Marcello, Benedetto : 80
Marenco, Romualdo : 73, 188
Marseille : 24, 28, 36, 69, 104, 118, 129
Marteau, Henri : 102, 111, 124, 130, 205
Martin, Frank : 123, 171, 175
Mascagni, Pietro : 190
Massé, Victor : 73, 144, 186, 187, 193
Massenet, Jules : 24, 25, 29, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 53, 83, 102, 103, 119, 120, 161, 162, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 201, 204, 205
Massine, Léonide : 167, 168
Materna, Amalia : 80, 82, 83
Maurice, Pierre : 98, 100, 102, 107, 136, 166, 175, 205
Méhul, Etienne : 163
Mendelssohn, Félix : 29, 34, 50, 124, 144
Messager, André : 186, 189, 191, 192, 193
Meyerbeer, Giacomo : 28, 73, 185, 186, 187, 189, 190, 192, 194, 197
Milan : 28
Milloecker, Karl : 187
Mirande, Hippolyte : 53, 59, 61, 179, 202
Molly, Louise : 53
Monnaie, Théâtre Royal de la : 24, 75, 156
Monckton, Lionel : 195, 196
Monsigny, Pierre Alexandre : 124
Monteux, Pierre : 166
Montreux : 70, 201
Morax, Jean : 142, 166
Morax, René : 107, 109, 166
Mozart, Wolfgang Amadeus : 44, 50, 56, 64, 119, 129, 176, 177, 191
La Muse : 24, 90
Musée Rath : 17

Nantes : 24, 36, 48, 129, 200
Navazza, Auguste : 127, 129
Neuchâtel : 130, 174, 204
Nouguès, Jean : 194

Offenbach, Jacques : 27, 80, 85, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 194
Opéra-Comique (Salle Favart) : 44, 47, 75, 80, 87, 137, 141, 142, 144, 203
Opienski, Henryk : 163
Orchestre de la Suisse Romande : 11, 51, 136, 178, 179, 182, 200
Orchestre du Théâtre : 24, 29, 30, 31, 32, 34, 37, 39, 43, 44, 45, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 70, 73, 83, 90, 92, 96, 102, 104, 111, 112, 121, 123, 125, 126, 128, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 140, 147, 148, 150, 155, 156, 161, 165, 166, 168, 170, 174, 176, 177, 179, 181, 200, 203, 204, 205, 206, 207

Paderewski, Ignacy : 61
Paganini, Niccolo : 66
Palais Garnier (Opéra de Paris) : 17, 22, 24, 43, 76, 80, 167
Paris : 12, 22, 23, 24, 36, 44, 57, 59, 67, 69, 72, 76, 80, 87, 98, 105, 124, 126, 136, 144, 163, 167, 181, 200, 201, 203, 204
Pascal, Georges : 54
Patru, Alphonse : 36
Pessard, Emile : 191
Pictet, Paul : 105
Pierné, Gabriel : 53, 61
Place Neuve : 12, 17, 22, 29, 47, 50, 56, 61, 62, 67, 68, 70, 72, 80, 93, 100, 104, 107, 115, 118, 126, 127, 156, 180, 182, 183,

203, 207
Plainpalais : 73, 128
Planquette, Robert : 185, 188, 189, 191, 192, 193, 196
Poissenot, Esther : 76, 77, 78
Poncet, Marius : 94, 103, 114, 115, 117, 119, 128, 199
Pregi, Marcella : 121
Puccini, Giacomo : 47, 192, 193, 194, 195, 196, 197

Quatuor vocal bâlois : 110

Rabaud, Henri : 172, 173, 196
Rachmaninov, Sergueï : 67
Racine, Jean : 133, 144
Raff, Joachim : 48
Rameau, Jean-Philippe : 31, 124, 163
Ramuz, Charles-Ferdinand : 108
Raveau, Alice : 171
Ravel, Maurice : 163
Raynaud, Armand : 54
Réformation, Salle de la : 96, 111, 130, 161
Reger, Max : 174, 204
Rehberg, Adolphe : 101, 111
Rehberg, Willy : 61, 62, 64, 66, 100, 101, 102, 124, 133, 136, 182, 206, 207
Reinecke, Carl : 64, 202, 206
Renaud, Jules : 115, 129
Rey, Louis : 90, 100, 101, 123, 201
Reyer, Ernest : 190
Ribiollet, Edmond : 198
Ricci, Federico : 85, 187
Rimski-Korsakov, Nikolaï : 164, 166, 167, 168
Risler, Edouard : 133, 136
Roehrich, Nikolaï : 167, 168
Roger, Victor : 188, 189, 191, 193
Ropartz, Joseph Guy (dit Guy-Ropartz) : 121, 162, 163, 173
Rosa, Salvatore : 80
Rosenthal, Maurice : 136
Rossi, Nino : 175
Rossini, Gioachino : 17, 19, 31, 50, 80, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197
Rousseau, Jean-Jacques : 59, 155
Rózycki, Ludomir : 163
Rubenstein, Anton : 54
Ruegger, Henri : 50

Sabin-Bressy : 94, 199
Sabon, Laurent : 98, 142, 145, 172
Saint-Saëns, Camille : 42, 44, 48, 53, 64, 124, 189, 191
Sarasate, Pablo : 48, 68
La Scala : 22, 75
Scheler, Alphonse : 59
Schnéegans, Jules : 59
Schoeck, Othmar : 175
Schola Cantorum : 124
Schubert, Franz : 50, 124, 171
Schumann, Clara : 48
Schumann, Robert : 31, 48, 50, 135, 167, 168
Séchiari, Pierre : 173
Seigneux, Georges de : 75, 110, 119, 140, 198, 206
Senger, Hugo de : 25, 29, 30, 31, 32, 35, 42, 43, 44, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 61, 63, 64, 66, 76, 87, 92, 93, 121, 136, 163, 174, 179, 180, 182, 202, 206
Serpette, Gaston : 188, 190, 191
Siloti, Alexandre : 66, 67
Société auxiliaire : 127, 128
Société civile de l'Orchestre de la Ville : 51
Société de chant du Conservatoire : 31, 44, 64, 125, 144, 204, 207
Société de chant sacré : 31, 64, 98, 121, 123, 126, 136, 208
Société générale de musique : 29, 51
Société pour le Développement de l'Art dramatique et musical : 127, 128
Stavenhagen, Bernhard : 64, 133, 134, 135, 136, 137, 140, 144, 148, 155, 166, 170, 174, 180, 182, 207
Stowacki, Jules : 163
St-Pierre, cathédrale : 32, 33, 68, 136
Straus, Oscar : 194
Strauss, Johann (fils) : 86, 193, 195

Strauss, Richard : 133, 135, 148, 170, 174
Stravinski, Igor : 164, 167, 168, 169, 180, 200
Strong, (George) Templeton : 166
Suppé, Franz von : 186, 188, 189, 191

Tchaïkovski, Piotr : 57, 58, 59
Thibaud, Jacques : 131
Thomas, Ambroise : 22, 56, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 195, 196, 197
Toulon : 104
Toulouse : 130

Union pour l'Art social : 112, 113

Varney, Louis : 74, 185, 189, 191, 193, 194, 196
Vasseur, Léon : 189, 190, 192, 196
Verdi, Giuseppe : 185, 186, 187, 188, 189, 193, 194, 195
Vergnet, Edmond : 43
Victoria Hall : 37, 67, 68, 98, 99, 100, 111, 121, 126, 130, 133, 178, 202
Vienne : 17, 135, 204, 207

Wagner, Richard : 31, 47, 53, 54, 66, 76, 78, 80, 83, 102, 129, 133, 143, 144, 181, 188, 189, 190, 191, 194
Weber, Carl Maria von : 50, 53, 129, 192
Weber, Gustave : 102
Wend, Otto : 112, 130, 139, 164, 166, 167, 169, 170, 177
Widor, Charles-Marie : 68
Wolf, Hugo : 135

Ysaÿe, Eugène : 52, 63, 64, 121
Ysaÿe, Théophile : 156

Zandt, Marie van : 35
Zurich : 110, 131, 174, 205

INDEX DES ŒUVRES

Abendlied (Schumann) : 48
A bicyclette (Delaye) : 198
Adagio religioso (Molly) : 53
Adrienne Lecouvreur (Cilea) : 192, 198
L'Africaine (Meyerbeer) : 22, 185, 186
Aïda (Verdi) : 24, 27, 185, 189
Aimer (Bloch) : 137
Ali Baba, ou Les quarante voleurs (Lecocq) : 189, 192, 196
Also sprach Zarathustra (R. Strauss) : 148
Amour tzigane (J. Strauss) : 195
Les Amours du diable (Grisar) : 103, 190
Anhelli (Rózycki) : 163
Anita (Seigneux) : 119, 198, 206
Les Armaillis (Doret) : 140, 141, 142, 146, 160, 175, 194, 195, 196, 198, 202
Armide (Lully) : 124
Athalie (Racine / Mendelssohn) : 133, 144
L'Attaque du moulin (Bruneau) : 102, 103, 119, 190
L'Auberge du Tohu-Bohu (Roger) : 191

Babolin (Varney) : 187
La Babouche (Colo-Bonnet) : 198
Un Bal masqué (Verdi) : 186
Le Barbier de Séville (Rossini) : 186, 187, 188, 189, 193, 196
Barbe-Bleue (Offenbach) : 187
La Basoche (Messager) : 189
La Bataille des Huns (Liszt) : 136
La Belle Hélène (Offenbach) : 188, 190, 194
Les Bibelots du diable (Margeot / Boucher) : 192
Boccace (Suppé) : 186, 188, 189, 191
La Bohème (Leoncavallo) : 119, 126
La Bohème (Puccini) : 192, 193, 194, 195, 196, 197
Le Bonhomme jadis (Jaques-Dalcroze) : 140, 142
Le Bourgeois gentilhomme (Molière / Lully) : 59
Les Braconniers (Offenbach) : 189

Calven (Barblan) : 108
Cantate n° 82 (Bach) : 164
Le Carillon (Bénard) : 75, 198
Carmen (Bizet) : 23, 47, 72, 75, 80, 113, 146, 147, 180, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197
Carnaval (Schumann) : 167, 168
Causerie intime (Diodati) : 31
Cavalleria rusticana (Mascagni) : 87, 190
Cendrillon (Massenet) : 44, 45, 47, 119, 191, 194, 195
Cenerentola (Rossini) : 80
Le Chalet (Adam) : 186, 192
Chansons romandes (Jaques-Dalcroze) : 96, 105, 203
Chant funèbre (Magnard) : 163
La Chaste Suzanne (Gilbert) : 161, 195, 196
La Chauve-Souris (J. Strauss) : 86, 193
Le Chemineau (Leroux) : 194
Le Cheval de bronze (Auber) : 186
Le Chevalier Jean (Joncières) : 47, 187
Le Cid (Massenet) : 188
La Cigale et la fourmi (Audran) : 188, 189, 196
Claudine (Berger) : 161, 196
Les Cloches de Corneville (Planquette) : 185, 188, 192, 196
La Colombe (Gounod) : 75
Le Comte de Luxembourg (Lehár) : 195
Les Contes d'Hoffmann (Offenbach) : 185, 187
Coppélia (Delibes) : 173, 192
Così fan tutte (Mozart) : 64
La Cour des bossus (Colo-Bonnet) : 198
Les Créatures de Prométhée (Beethoven) : 48
Le Crépuscule des dieux (Wagner) : 83

La Dame blanche (Boieldieu) : 28
La Damnation de Faust (Berlioz) : 34, 76, 203
Le Défi entre Phébus et Pan (Bach) : 121
La Demoiselle du printemps (Goublier) : 161, 173, 196
Départ de Winkelried (Kling) : 33
De profundis (Ketten) : 110
Un Dernier rêve (Ribiollet) : 198
Des Knaben Wunderhorn (Mahler) : 134
Le Devin du village (Rousseau) : 59
Diamantines (Charansonney) : 187

La Divorcée (Fall) : 195
Le Docteur Crispin (Ricci) : 85, 187
Don César de Bazan (Massenet) : 44, 188, 198
Don Giovanni (Mozart) : 44, 119, 191
Don Quichotte (R. Strauss) : 169
La Dot de Brigitte (Serpette) : 190
Le Drapeau blanc (Maurice) : 205
Les Dragons de Villars (Maillart) : 187

L'Enfant prodigue (Debussy) : 144
L'enlèvement au sérail (Mozart) : 112
L'Epreuve villageoise (Grétry) : 80, 189
Ernani (Verdi) : 185, 187
Esclarmonde (Massenet) : 103, 190
L'Etoile du Nord (Meyerbeer) : 73, 186
Mon Etoile (Laffont) : 185
L'Etudiant pauvre (Milloecker) : 187
Eva (Lehár) : 195
Excelsior (Marenco) : 73, 75, 188

Le Farfadet (Adam) : 194
Fatinitza (Suppé) : 186
Faust (Gounod) : 22, 23, 47, 60, 75, 80, 115, 116, 117, 161, 180, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197
La Favorite (Donizetti) : 80, 87, 186, 189
La Fée aux roses (Halévy) : 191
Festival vaudois (Jaques-Dalcroze) : 110
Les Fêtards (Roger) : 193
La Fête au village (Lamy) : 187
La Fête de juin (Jaques-Dalcroze) : 156, 203
La Fête des canotiers (Charansonney) : 188
Fêtes (Debussy) : 177
Feux d'artifice (Stravinski) : 169
La Fille de Fanchon la vielleuse (Varney) : 74, 189
La Fille de Madame Angot (Lecocq) : 27, 185, 190
La Fille du régiment (Donizetti) : 56, 174, 186, 192, 193
La Fille du tambour-major (Offenbach) : 185, 188, 189
Fleur des neiges (Cohen) : 198
La Flûte enchantée (Mozart) : 64, 119, 191

La Forêt bleue (Aubert) : 144, 198
François-les-Bas-bleus (Messager) : 186
Francesca da Rimini (Maurice) : 205
Le Freischütz (Weber) : 192

Galathée (Massé) : 193
Gillette de Narbonne (Audran) : 28, 186, 187
Gorm Grymme (Maurice) : 175
Le Grand Mogol (Audran) : 187
La Grande Duchesse de Gérolstein (Offenbach) : 188
Grisélidis (Massenet) : 47, 192
Guillaume Tell (Rossini) : 17, 18, 19, 23, 31, 73, 80, 98, 100, 103, 114, 180, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 194, 195, 197

Hamlet (Berlioz) : 53
Hamlet (Thomas) : 22, 56, 189
Hänsel et Gretel (Humperdinck) : 192
Hérodiade (Massenet) : 24, 25, 26, 27, 28, 43, 133, 186
Hippolyte et Aricie (Rameau) : 124, 125
Hiver (Bloch) : 137, 201
Les Huguenots (Meyerbeer) : 73, 80, 185, 186, 187, 189, 190, 192, 194, 197
Humoresque (Jaques-Dalcroze) : 95

Ibéria (Debussy) : 169
Idoménée (Mozart) : 64
Il est un jardin d'amour (Doret) : 111
Impressions tragiques (Jaques-Dalcroze) : 161
Les Indes Galantes (Rameau) : 124
Intermezzo (Guy-Ropartz) : 163
Invitation à la valse (Weber) : 53

Jacques Clément (Grisy) : 75, 187, 198
Janie (Jaques-Dalcroze) : 87, 96, 97, 198, 203
Jeanne des fleurs (Jaques-Dalcroze) : 106
Jeannot et Colin (Isouard) : 48
Jérusalem (Verdi) : 186
La Jolie Fille de Perth (Bizet) : 187
Le Jongleur de Notre-Dame (Massenet) : 47, 192, 193
Joséphine vendue par ses sœurs (Roger) : 188

Le Jour et la nuit (Lecocq) : 186
Les Joyeuses Commères de Windsor (Nicolai) : 25
La Juive (Halévy) : 185, 187, 191

Lakmé (Delibes) : 28, 36, 90, 186, 187, 191, 192, 195, 196
Lara (Maillart) : 185
Larmes (Jaques-Dalcroze) : 111
La Légende de sainte Elisabeth (Liszt) : 136
La Légende des Alpes (Seigneux) : 75, 110, 198, 206
Lieder eines fahrenden Gesellen (Mahler) : 134
Lili (Hervé) : 85, 86, 188, 190
Lohengrin (Wagner) : 43, 47, 76, 77, 78, 79, 83, 90, 91, 144, 188, 189, 191
Loreley (Klose) : 204
Louise (Charpentier) : 192, 193, 194, 195, 196
Lucia di Lammermoor (Donizetti) : 25

Macbeth (Bloch) : 137
Madame Butterfly (Puccini) : 146, 194, 195, 196
Madame Favart (Offenbach) : 27, 185
Le Maître de chapelle (Paër) : 187
Les Maîtres-chanteurs de Nuremberg (Wagner) : 63
Mam'zelle Carabin (Pessard) : 191
Mam'zelle Nitouche (Hervé) : 85, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197
Manon (Massenet) : 45, 46, 47, 172, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 196, 197
Marche funèbre militaire (Senger) : 64, 207
Marion (Deveux) : 75, 198
Marouf, savetier du Caire (Rabaud) : 172, 173, 196
Marthe (Flotow) : 186
La Mascotte (Audran) : 28, 85, 185, 186, 196, 197
Mefistofele (Boïto) : 44
Messaline (Lara) : 192
Messe en ré mineur (Klose) : 204
Mignon (Thomas) : 23, 72, 80, 90, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 194, 195, 196, 197
Mireille (Gounod) : 115, 117
Miss Helyett (Audran) : 116, 117, 189, 190, 192, 195
Missa solemnis (Beethoven) : 126
Monsieur Choufleuri restera chez lui (Offenbach) : 186
Les Mousquetaires au couvent (Varney) : 185, 194, 196
Mozartiana (Tchaïkovski) : 57, 58
Musique pour le souper du Roy (Delalande) : 163

Le Nain du Hasli (Doret) : 140, 142, 175, 194, 198, 202
La Navarraise (Massenet) : 194
Neuchâtel Suisse (Lauber) : 204
Niniche (Hervé) : 85, 86, 188
Les Noces de Figaro (Mozart) : 64, 164
Les Noces de Jeannette (Massé) :
Les Noces d'Olivette (Audran) : 188
Nuages (Debussy) : 177
La Nuit des quatre temps (Morax) : 107

Obéron (Weber) : 112
L'Oiseau de feu (Stravinski) : 167, 168
Oratorio de Noël (Bach) : 121
Orphée (Gluck) : 170
Orphée aux Enfers (Offenbach) : 188
Otello (Rossini) : 50
Ouverture rustique (Lauber) : 205

Paillasse (Leoncavallo) : 47, 119, 126, 191, 192, 193, 194, 195, 196
Le Papa de Francine (Varney) : 193
Parade militaire (Massenet) : 45
Le Paradis perdu (Lauber) : 205
Le Pardon de Ploërmel (Meyerbeer) : 186
Parsifal (Wagner) : 52, 76, 133
Le Pas des Ribauds et des Ribaudes (Lacombe) : 87
Passion selon saint Jean (Bach) : 121
Passion selon saint Matthieu (Bach) : 64, 123
Paul et Virginie (Massé) : 186
Le Pays (Guy-Ropartz) : 173

Le Pays de l'or (Vasseur) : 189
Les Pêcheurs bretons (Maurice) : 205
Les Pêcheurs de perles (Bizet) : 75, 192
Peer Gynt (Grieg) : 67
Peines de cœur (Grieg) : 67
Pelléas et Mélisande (Debussy) : 144
La Périchole (Offenbach) : 188, 189
Le Petit Chaperon rouge (Serpette) : 188
Le Petit Duc (Lecocq) : 27, 185
Le Petit Faust (Hervé) : 191
Le Petit Poucet (Audran) : 192
La Petite Bohème (Hirschmann) : 193
La Petite Mariée (Lecocq) : 186, 188
Les Petites Brebis (Varney) : 191
Les Petites Michu (Messager) :191
Petite Suite pour orchestre (Andreae) : 175
Pétrouchka (Stravinski) : 164, 166, 169
Philémon et Baucis (Gounod) : 194
Photis (Audran) : 85, 198
Pièces fantaisistes (Mirande) : 53
Pied de mouton (Lajarte) : 189
Les Pilules du diable (Laloue) : 193
Le Poème alpestre (Jaques-Dalcroze) : 96, 98, 105, 108, 203
Poème pour violon et orchestre (Chausson) : 121
Le Postillon de Longjumeau (Adam) : 186
La Poupée (Audran) : 191, 192, 193
Prélude à l'après-midi d'un faune (Debussy) : 144
Prince Igor (Borodine) : 164, 167, 168
Princesse d'auberge (Blockx) : 119, 191
Princesse Dollar (Fall) : 195
Printemps (Bloch) : 137, 201
Le Printemps (Grieg) : 67
Le Prophète (Meyerbeer) : 27, 28, 186, 187

Quaker Girl (Monckton) : 196
Quatuors vocaux (Huber) : 110, 202
Quentin Durward (Gevaërt) : 188
Quintette en mi bémol majeur (Lauber) : 100, 101, 109, 205
Quo vadis ? (Nouguès) : 194

Ranz des vaches : 142
La Reine du cinéma (Gilbert) : 161, 195, 196
La Reine Fiamette (Leroux) : 193
Les Rendez-vous bourgeois (Isouard) : 190
Requiem (Mozart) : 64
Le Retour de la Mère Royaume (van Perck) : 190
Rêve de Valse (O. Straus) : 194
Rhapsodie pour grand orchestre (Lauber) : 205
Rhapsodie valaisanne (Charrey) : 109
Rienzi (Wagner) : 34, 76
Rigoletto (Verdi) : 186, 194, 195
Rip (Planquette) : 188, 192
Robert le Diable (Meyerbeer) : 73
Le Roi de Lahore (Massenet) : 44
Le Roi d'Ys (Lalo) : 57, 80, 188
Roland (Lully) : 124
Roméo et Juliette (Berlioz) : 53
Roméo et Juliette (Gounod) : 158, 186, 190
La Rose de Saint-Flour (Offenbach) : 186
Rothomago (Artus) : 192
Le Royaume des femmes (Serpette) : 192
Le Royaume des fleurs (Charansonney) : 188

Le Sacre du printemps (Stravinski) : 167
Les Saltimbanques (Ganne) : 85, 192, 194, 195, 196
Samson (Haendel) : 68
Samson et Dalila (Saint-Saëns) : 189, 191
Sancho (Jaques-Dalcroze) : 105, 119, 198, 203
Sapho (Massenet) : 47, 103, 119, 120, 191, 192
Schéhérazade (Rimski-Korsakov) : 166
Les Sept paroles du Christ (Doret) : 110, 202
Sérénade pour cordes (Tchaïkovski) : 57, 58
Le Serment d'amour (Audran) : 187
Sibéria (Giordano) : 193, 198
Siegfried (Wagner) : 143, 144, 194
Sigurd (Reyer) : 190
Sintram (Strong) : 166
Soleil de nuit (Rimski-Korsakov) : 167, 168
Le Sourd (Adam) : 187, 190
Souvenirs (d'Indy) : 163
Surcouf (Planquette) : 189, 193

Tableaux romands (Jaques-Dalcroze) : 110
Tannhäuser (Wagner) : 31, 83, 90, 91, 144,

190
Terre basse (d'Albert) : 195
Thérèse (Massenet) : 194
Tosca (Puccini) : 193, 194, 196
Totentanz (Denzler) : 136
Tout s'arrange (Seigneux) : 198, 206
La Traviata (Verdi) : 114, 186, 188, 194
Tristan et Yseut (Wagner) : 63, 144, 194
Trois Poèmes juifs (Bloch) : 139, 140, 201
Trois Poèmes païens (Martin) : 175
Le Trouvère (Verdi) : 185, 186, 194

Le Vaisseau fantôme (Wagner) : 189
Valses romantiques (Chabrier / Ansermet)169
Variations sur «La Suisse est belle» (Jaques-Dalcroze) : 102
La Veillée (Jaques-Dalcroze) : 95, 96
Véronique (Messager) : 192, 193
La Veuve joyeuse (Lehár) : 194, 195
Vidi aquam (Klose) : 110, 204
La Vie parisienne (Offenbach) : 189
Le Vin de la cure (Kranz) : 198
Les Vingt-huit jours de Clairette (Roger) : 189, 191
Vivre (Bloch) : 137
Le Voyage dans la lune (Offenbach) : 190
Le Voyage de Suzette (Vasseur) : 189, 190, 192, 196
Le Voyage en Chine (Bazin) : 186

La Walkyrie (Wagner) : 47, 50, 80, 82, 83, 84, 90, 189
Werther (Massenet) : 47, 83, 161, 189, 190, 191, 192, 194
West-östlicher Divan (Goethe) : 110
Winkelried (Lacombe) : 86, 87, 88, 89, 198

Yvonne (Seigneux) : 140, 198, 206

Zazà (Leoncavallo) : 194

par
Achevé d'imprimer
en janvier 1999
IMPRIMERIE LIENHART
à Aubenas d'Ardèche

Dépôt légal janvier 1999
N° d'imprimeur : 1227
Printed in France

Période injustement négligée, la quarantaine d'années entre l'inauguration d'un nouveau et luxueux opéra à la Place Neuve, et la fondation de l'Orchestre de la Suisse Romande par Ernest Ansermet, fait preuve d'une richesse qui pourrait surprendre. Des compositeurs prestigieux tels que Jules Massenet, Gustave Doret et Edouard Lalo viennent diriger leurs propres ouvrages au Grand Théâtre. L'affiche comporte des noms légendaires comme Galli-Marié (*Carmen, Mignon*), Jean-Baptiste Faure (*Hamlet*) et Amalia Materna (*La Walkyrie*) dans les rôles qu'ils avaient créés. *Hérodiade* de Massenet, *Les Pêcheurs de perles* de Bizet, *Lohengrin* et *La Walkyrie* de Wagner sont autant d'œuvres appréciées à Genève avant Paris. Sous l'impulsion de son fondateur, Hugo de Senger, l'Orchestre du Théâtre donne des concerts d'abonnement, dont les programmes font connaître aux Genevois la musique de l'époque, souvent sous la direction des compositeurs eux-mêmes, de Camille Saint-Saëns à Vincent d'Indy, de Piotr Illitch Tchaïkovski à Igor Stravinski.

Dès la fin du XIXe siècle, les efforts visant à établir une «école nationale» se reflètent dans les programmes du Grand Théâtre, où sont créés, parmi d'autres, deux opéras d'Emile Jaques-Dalcroze et les œuvres orchestrales de nombreux compositeurs suisses. Les aléas de la Première Guerre mondiale finiront par avoir raison de cet «âge d'or», avant que l'Orchestre du Théâtre ne s'efface au profit du nouvel ensemble voulu par Ernest Ansermet. Si elle est quelque peu oubliée de nos jours, la vie musicale au Grand Théâtre entre 1879 et 1918 n'en constitue pas moins une étape passionnante sans laquelle on ne saurait imaginer la musique telle qu'elle est aujourd'hui à Genève.

Photographie de couverture : Le Grand Théâtre vu depuis le parc des Bastions, vers 1890.

ÉDITIONS UNIVERSITÉ – CONSERVATOIRE DE MUSIQUE – GENÈVE
Musiques à Genève • Monographies, volume 1

Société de Lecture, Genève
SDL0003550